

PD  
UNIVERSITY  
OF MICHIGAN

MAR 14 1956

PERIODICAL  
READING ROOM

# Monatshefte

*A Journal Devoted to the  
Study of German Language and Literature*



Sigurd Burckhardt / "Die Stimme der Wahrheit und der  
Menschlichkeit": Goethes "Iphigenie"

Harry Zohn / Stefan Zweig's Last Years: Some  
Unpublished Letters

Paul K. Whitaker / A Key to Sudermann's  
"Die drei Reiherfedern"

Wayne Wonderley / An English Goethe Parody

News and Notes

Textbooks Received

Book Reviews



VOL. XLVIII

FEBRUARY, 1956

NO. 2

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

## Monatshefte

### Editorial Board, 1955-1956

Walter Gausewitz  
R.-M. S. Heffner  
Heinrich Henel  
Werner Vordtriede  
J. D. Workman, *Editor*

Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

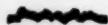
The annual subscription price is \$3.00; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.). Price: 25 cents each.

Ten reprints will be furnished gratis to authors of articles; additional reprints will be furnished at 10 cents each.



For Table of Contents Please Turn to Page 110

Entered as second class matter April 15, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Central States  
Modern Language Teachers Association

---

Volume XLVIII

February, 1956

Number 2

---

## “DIE STIMME DER WAHRHEIT UND DER MENSCHLICH- KEIT”: GOETHE’S “IPHIGENIE”

SIGURD BURCKHARDT  
*Ohio State University*

In geistvoller Weise erklärt Gundolf,<sup>1</sup> warum Goethe für seine Gestaltung reiner Menschlichkeit in der *Iphigenie* eine griechische Welt gebraucht habe: das Griechische habe Goethe das überindividuell Menschliche bedeutet; in dieser Welt habe sein durch den Historismus noch nicht unterwühlter Glaube an die Humanität als solche konkrete Gestalt gefunden, ungebrochen und undifferenziert durch Kostüm, Stand oder Beruf. So sehr dies auch einleuchtet, man möchte Ort und Zeit der *Iphigenie* doch spezifischer verstanden wissen. Es ist das Besondere an Goethe, und entspricht seiner Auffassung des Symbols, daß man ihn wirklich nur dann begreift, wenn man ihn ganz konkret, ganz beim Wort nimmt. Die von ihm gefeierte „reine Menschlichkeit“ hat einen fast ungoethisch ideellen Klang angenommen; und wenn er auch in Italien noch hoffte, die Urpflanze finden zu können, so müssen wir doch versuchen, die Grenze zwischen Urbild und Idee etwas schärfer zu ziehen als in der Iphigenie-Kritik gemeinhin geschehen ist. Das Land, das die Heldin mit der Seele sucht, mehr noch das Land, auf dem sie steht, sollte etwas fester in Zeit und Raum stehen, damit es sich nicht ins Reich der reinen Ideen verflüchtige. Denn das Bezeichnende auch bei Goethes Suche nach der Urpflanze ist doch, daß er sie in voller Körperlichkeit zu erfassen hoffte; wir empfinden ein leichtes Unbehagen bei Gundolfs „Verinnerlichung“ der Iphigenie-Gestalt.

Ein analoges Unbehagen erweckt die Verinnerlichung, ja die fast lyrische Auflösung des dramatischen Geschehens. Aristoteles hielt die Handlung, den „Mythos,“ für den Kern des Dramas – mit Recht, denn die Wahl der dramatischen Form rechtfertigt sich nur dadurch, daß das ihr Eigentümliche zum Kernsymbol des Ganzen wird. In der Handlung, wenn irgendwo, muß der Sinn des Werkes klaren Ausdruck gewinnen; Charakter, metaphorische Thematik mögen ihn bereichern oder genauer definieren, doch stehen sie mit der Handlung nicht in vollem

<sup>1</sup> *Goethe*, Berlin, 1930, S. 304 f.

Einklang, so bleibt das Drama unvollendet, seine Bedeutung zweideutig oder gar widerspruchsvoll. Zumindest für *Iphigenie* und Goethes Formwollen in ihr ist diese Auffassung gewiß keine zu strenge. Doch wenn wir das Werk an der aristotelischen Forderung messen, so entdecken wir zwischen den herkömmlichen Deutungen und der Handlung eine Unstimmigkeit, die entweder dem Werk als Fehler oder den Deutungen als Irrtum zugeschrieben werden muß. Denn so wie man die reine Menschlichkeit Iphigenies bisher aufgefaßt hat, ist sie *nicht* die einzig erlösende Kraft; die Handlung entscheidet sich nicht ausschließlich im sittlichen Bereich, sondern auch in dem der Dinge und Tatsachen.

Goethe hat die Handlung deutlich auf eine Peripetie hin angelegt: Iphigenies Geständnis, mit dem sie sich und die Ihren der Großmut des Thoas überliefert. Von diesem Augenblick an also sollte der Ausgang einzig davon abhängen, wie Thoas reagiert. „Reine Menschlichkeit“ hat nun alles geleistet, was in ihrer Macht steht; ob sie siegt oder untergeht, das hat mit ihrem Wesen nichts mehr zu tun. Und doch ist des Königs Hand noch am Schwerte, als er sagt:

So würden doch die Waffen zwischen uns  
Entscheiden müssen; Frieden seh' ich nicht.  
Sie sind gekommen, du bekennest selbst,  
Das heil'ge Bild der Göttin mir zu rauben. (2097-2100) <sup>2</sup>

Mit seiner Unterwerfung unter ihren sittlichen Anspruch also ist der Konflikt noch nicht gelöst, denn der enthält hier noch eine ganz stoffliche Komponente: das Bild der Göttin. Eine zweite Peripetie scheint notwendig, um die Handlung zum Abschluß zu bringen, und menschliches Gebrechen wäre durch reine Menschlichkeit nur teilweise heilbar.

Diese zweite Peripetie hat in der Kritik berechtigten Anstoß erregt, ohne sie jedoch zum Vorstoß in eine klarere Deutung zu reizen. Man hat sich über die nonchalante Art gewundert, in der Orest seine rettende Entdeckung ankündigt. Er, der noch eben das Götterbild rauben wollte, erklärt jetzt, als hätte er ihn längst erkannt, den Irrtum, in dem er befangen ist. Goethe hätte hier also psychologischen Realismus geopfert, um diesem Moment die dramatische Wirkung zu nehmen, die ihm der Handlung nach zukäme. Sollte dadurch der Strukturfehler vertuscht werden? Oder ist es möglich, daß Iphigenies Geständnis in der Tat die einzige, alles entscheidende Peripetie ist, daß sich in ihr die Wendung im Stofflichen wie auch im Sittlichen vollzieht, und daß die Aufopferung eines dramatischen Moments einer tieferen Bedeutung des Ganzen zugute kommt? Dieser Frage muß die Kritik nachgehen; denn es handelt sich hier nicht nur um einen möglichen Schönheitsfehler, sondern gleichzeitig um eine Unklarheit. Form ist Bedeutung, und im Drama ist Handlung Symbol.

<sup>2</sup> Zitiert ist hier – wie auch sonst, wo weitere Angaben fehlen – nach der Jubiläumsausgabe (Berlin-Stuttgart 1902), 12. Bd.



Festzustellen also ist, ob und in welchem Sinne Stoff und Idee in der *Iphigenie* sich gegenseitig bedingend zusammenfallen; konkreter gefaßt, ob und wie etwa Griechentum und Menschentum, Iphigenies Geständnis und der von Orest erklärte Tatbestand zu dem unauflösbaren Symbol verschmelzen, dessen Ganzes das Schauspiel selbst ist. Und sobald wir dessen Begriffswelt daraufhin betrachten, bemerken wir, daß ein, ja eigentlich *der* Kernbegriff – die Wahrheit – eben der Gegensätzlichkeit unterworfen ist, die wir verfolgen wollen. Im Wort selbst äußert sich diese als Zweideutigkeit; die Wahrheit sagen bedeutet zweierlei: nicht lügen und nicht irren. Das Wort also, das Goethe fast mathematisch genau in den Mittelpunkt des Werkes stellt (in die 1081. von 2174 Zeilen) und dem er die Würde und das Gewicht einer vollen Zeile zuerteilt – Orests „Zwischen uns / Sei Wahrheit“ – dies Wort zeigt die doppelseitige Verhaftung an zwei Welten, die sittliche und die faktische, deren jede, einseitig behauptet, ein tragisches Ende bedingen müßte, deren Vereinigung jedoch rettet. Nur dadurch, daß Iphigenie sich entschließt, die Wahrheit zu sagen, und daß gleichzeitig eine Wahrheit ans Licht tritt, wendet sich alles zum Guten.

Der Zweideutigkeit der „Wahrheit“ entspricht eine andere: die des göttlichen Orakels. Nichts ist unberechtigter als Pylades' handfestes Vertrauen: „Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig.“ Das Orakel ist zweideutig; und hier wiederum hängt die Rettung davon ab, daß es eindeutig wird, daß die materielle Komponente (das „Bild“) und die geistige (die „Schwester“) sich finden und in ein Eins verschmelzen.

Damit aber stellt sich der Knoten der Handlung in seiner eigentlichen Gestalt dar: der sprachlichen. Hier geht es um Wort und Bedeutung, um Aussage und Verschweigen, um wahres und falsches Sprechen. Daß das Wort nicht nur äußerliche Hülle, Zeichen und Verständigungsmittel ist, das haben Anthropologie, Sprachwissenschaft und mit entsetzlicher Eindringlichkeit die Ereignisse der vergangenen Jahrzehnte uns allen zu Bewußtsein gebracht; die Dichter haben es immer gewußt. Doch was die Sprache ist oder sein kann, ja was sie in einer wirklich *menschlichen* Gemeinschaft sein muß, das hat wohl kaum jemand so „rein genau“ gesagt wie der Dichter der *Iphigenie*. Ihn müssen wir darum befragen; und wir wollen unsere Frage zweifach fassen, sittlich und faktisch: Wie kommt es, daß Iphigenie die Wahrheit sagt (nicht lügt), und was ist Wahrheit?

## I

Wir fragen: Wie kommt es? – denn was wir zunächst erkennen müssen, ist die Entwicklung, die sich in Iphigenie vollzieht. Was immer reine Menschlichkeit bedeuten mag, ihre Verkörperung ist am Ende des Stücks eine andere als am Anfang. Es ist merkwürdig, wie selten man sich an Iphigenies Unempfindlichkeit bis in den dritten Aufzug hinein gestoßen hat. Denn sie wird doch einem ganz klaren sittlichen

Problem gegenübergestellt; nur auf sie kommt es an, ob die zwei schiffbrüchigen Fremden geopfert oder gerettet werden, ja ob ihr eigenes Kulturwerk fortdauert oder in blutige Barbarei zurücksinkt. Wäre sie nicht Iphigenie – d. h. die Gestalt, von deren Reinheit und Größe uns Goethe so wunderbar zu überzeugen versteht – so möchten wir sagen, sie löge, wenn sie Orest ihre Hilflosigkeit klagt:

Doch verweigr' ich jene Pflicht,  
Wie sie der aufgebrachte König fordert,  
So wählt er eine meiner Jungfrau mir  
Zur Folgerin, und ich vermag alsdann  
Mit heißem Wunsch allein euch beizustehn. (936-940)

So ist es doch nicht; sie könnte doch auch Thoas' Werbung annehmen. Nicht daß wir das Opfer, das sie damit brächte, unterschätzen wollen; ihre schönste Hoffnung müßte sie aufgeben. Doch brauchen wir nur zu bedenken, wie Schiller eine solche seelische Situation behandelt hätte, um zu erstaunen, wie ruhig-resigniert, ja unbewußt Iphigenie an der Wahl vorbeigeht, vor die sie gestellt ist. Keine innere Stimme mahnt sie, daß das Leben dieser Unglücklichen in *ihrer* Hand liegt; ohne jegliche innere Zerrissenheit ist sie bereit, sie ihrem Schicksal zu überlassen. Ihre einzige Antwort auf die so scharf gestellte sittliche Frage ist ihr Gebet (I, 4).

Das aber bedeutet, daß die Wahl für sie nicht existiert, daß deren Gestalt für sie keinen wirklichen Gehalt hat. Ein tiefer Unterschied muß bestehen zwischen einer solchen Wahl und der späteren, die sie mit einem Pylades unverständlichen Ernst als die ihre erkennt und annimmt. Oder aber, ein tiefer Wandel muß in ihr vorgegangen sein; oder endlich, sowohl sie wie die Natur der Wahl mögen sich geändert haben. Schrecken wir nicht zurück vor dem Anschein analytischer Pedanterie; diese Fragen wirft das Werk selbst auf.

Eine Wahl ist aus Umständen geboren und durch sie bedingt; ihr Wesen also ergibt sich nicht rein aus sich selbst, sondern aus dem Geflecht der Bezüge und Gegebenheiten, das sie hervorbringt. Was für eine Welt schafft Goethe hier? Ist es nicht – so befremdend dies auch klingen mag – die Welt einer Sprachschule? So vollendet sich das Ganze: mit dem endlich erfolgreichen Versuch, aus einem ungelenken Munde ein ungewohntes „holdes“ Wort hervorzulocken: „Lebt wohl!“ Die karge Einsilbigkeit solchen Sprechens ist darum so erlösend, weil sie Mauern des mißtrauischen und feindlichen Schweigens durchbricht, weil sie ein *erstes* Wort ist. Von Thoas hören wir gleich anfangs, daß das Reden nicht seine Sache ist:

Der Skythe setzt ins Reden keinen Vorzug,  
Am wenigsten der König. Er . . .  
Kennt nicht die Kunst, von weitem ein Gespräch  
Nach seiner Absicht langsam fein zu lenken. (164-168)

Doch nicht nur die Welt der Skythen ist eine schweigende; auch Iphigenie spricht ungern:

Vom alten Bande löset ungern sich  
Die Zunge los, ein langverschwiegenes  
Geheimnis endlich zu entdecken. (300-302)

Hier ist die Welt des Stücks in einer Zeile gekennzeichnet. Das Sprechen ist immer wieder als ein schmerzhafter, gefährlicher Entschluß dargestellt; das eigentliche dramatische Geschehen ist ein fortwährendes Ringen zwischen Sagen und Schweigen. Und dementsprechend beherrschen die Ausdrücke – d. h. die Bilder – des Sprechens, Hörens, Schweigens *Iphigenie* ebenso wie etwa die Tierbilder Shakespeares *König Lear*; wir gehen am Wesen des Ganzen vorbei, wenn wir nicht in jedem auf Aussage drängenden „Sprich!“, in jedem wagemutigen „Vernimm!“ die volle Bedeutungsschwere spüren, die Goethe ihnen zuerteilt. Was in *Lear* Bären, Wölfe und Schlangen schaffen, das schaffen hier Ohr, Mund, Zunge, Stimme und die ihnen zugeordneten sprachlichen Begriffe: es sind eben keine Begriffe, sondern Bilder im vollsten Sinne; aus ihnen webt sich die Welt des Dramas.

Und so ist es wohl nicht nur das überhistorisch Menschliche gewesen, das Goethe im griechischen Mythos fand und gestalten wollte. Auch im *Tasso* spielt die Sprache eine sehr bedeutsame Rolle, jedoch eine ganz andere. Die Prinzessin sagt:

Ich höre gern dem Streit der Klugen zu,  
Wenn um die Kräfte, die des Menschen Brust  
So freundlich und so fürchterlich bewegen,  
Mit Grazie die Rednerlippe spielt. (125-128)

Diese Sprache ist gemeisterter Besitz. Hier braucht sich die Zunge nicht aus vormenschlicher Gebundenheit loszuringen; sie ist schon geschmeidiger höfischer Degen, wenngleich auch zu tödlicherem Spiel brauchbar als die Prinzessin noch ahnt. Nicht so sehr eine abstrakte, entkleidete Reinheit ist es, die das Griechische der *Iphigenie* uns nahebringen soll, als vielmehr jene Urzeit, vor der Sprache noch nicht war, in der zuerst Sprache geboren wurde. Das ist die ganz konkrete, d. h. einmalige, zeitgebundene Bedeutung dieser Welt.

Aus ihr nun tritt die erste sittliche Forderung an Iphigenie; sie soll eine *Tat* tun. Doch das „beklagenswerte“ Schicksal der Frauen ist es, vom männlichen Tun ausgeschlossen zu sein und gehorchen zu müssen. Mit sicherem Gefühl für das Wesentliche versucht Arkas Iphigenie vorzustellen, daß ihr Leben nicht unnütz gewesen ist, daß sie durch „sanfte Überredung“ viel getan hat. Doch sie wehrt sein Lob als unverdient ab, denn sie weiß, was dahinter steckt: sie soll, statt zu überreden, sich selbst ungehört opfern. So verteidigt sie sich gegen Thoas, indem sie sich auf die Stimme der Götter beruft. So lang und gut sie kann, versucht sie die Entscheidung in die Sphäre der Sprache zu verlagern, der sie sich gewachsen und zugehörig fühlt; ja sie geht sogar so weit, das bisher furchtsam gewahrte Geheimnis ihrer Herkunft preiszugeben und so zum ersten Mal nicht nur als Sprecherin der Gottheit, sondern in

eigener Person aufzutreten. Doch es hilft nichts; Thoas bleibt taub. Er läßt sich nicht bereden (der Grund dafür sei einstweilen dahingestellt), sondern besteht auf seiner für Iphigenie wesenlosen Alternative des Tuns. Als Frau und Priesterin aber steht es ihr nicht zu zu handeln, sondern nur zu hören, zu verkünden und, wo sie kein Gehör findet, zu leiden.

Was sie vom Reich der Taten zurückschreckt, klingt mächtig auf in ihrer Genealogie der Tantaliden, zum zweiten Mal in dem großen Gespräch zwischen Orest und Pylades, und endlich in der Einleitung zu ihrem Geständnis. Die Welt des Dramas, sagten wir, ist eine Sprachwelt; doch sie erhebt sich aus einer dunklen Unterwelt: dem Reich der Tat. Was es für Iphigenie bedeutet, verdichtet sich in ihren schweren Worten: „die erste Tat.“ Das ist der Brudermord, die Kainstat, die sich fortpflanzt von Geschlecht zu Geschlecht in einer Reihe von „schweren,“ „unerhörten“ Taten „des verworrenen Sinnes.“ Die Genealogie der Tantaliden und die der Taten sind eigentlich identisch: dieselbe furchtbare Notwendigkeit biologischer Vererbung waltet in beiden. Nur gelegentlich leuchtet die Möglichkeit einer anderen Art Tat vor uns auf, besonders in den heldischen Jugendträumen Orests und Pylades'. Doch sie sind Träume oder Gedichte, kein wirkliches Glied verknüpft sie mit der blutigen Kette, die sich aus der Vergangenheit in die Gegenwart streckt. Die „unerhörte“ Tat: das ist der eigentliche Tantalidenfluch. Und wie erfrischend und vernünftig Pylades' frohe Zuversicht auch klingen mag, das Ende des vierten Aufzugs straft sie Lügen; Iphigenie weiß, daß durch List und Raub keine Erlösung zu gewinnen ist.

Darum also geht die erste Gelegenheit, ihre hohe Sittlichkeit zu beweisen, so unbegriffen an ihr vorüber; es ist nicht *ihre* Sittlichkeit. Und doch nicht nur darum; wir müssen noch einmal zurückblicken auf ihren Versuch, Thoas zu überreden. Ist er nur verstockter Barbar? Die Antwort gibt jener oft mißverstandene Austausch:

Thoas: Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz.

Iphig.: Sie reden nur durch unser Herz zu uns.

Thoas: Und hab' ich, sie zu hören, nicht das Recht?

Iphig.: Es überbraust der Sturm die zarte Stimme.

Thoas: Die Priesterin vernimmt sie wohl allein?

Iphig.: Vor allen andern merke sie der Fürst. (493-498)

„Sie reden nur durch unser Herz zu uns.“ Gewiß, ein kühner Spruch der Humanitätsreligion, doch wohin führt er? Wir werden noch Gelegenheit haben, auf die Fragwürdigkeit einer Metaphorik hinzuweisen, in der das Herz, wider alle Anatomie, mit Ohren und Zunge ausgestattet wird. Hier genüge, daß Thoas' Antwort ganz unwiderlegbar ist und so auch unwiderlegt bleibt. Die Stimme seines Herzens und damit der Götter zu hören, darf ein jeder von uns beanspruchen; sie ist rein subjektiv, und wir alle sind uns selbst Subjekt. Um es brutal zu sagen – denn hier ist viel und sentimental gefaselt worden – Ausdruck des Abscheus vor einer Warze auf Thoas' Nase hätte viel größere Überzeu-



gungskraft, viel höhere objektive Gültigkeit. Doch in diesem völlig unabrechtbaren Streite, wer die wahre, göttliche Herzenssprache vernehme, fallen Iphigenies weitere Versuche, Thoas die Ohren für die Stimme seines Herzens zu öffnen, kraftlos zu Boden. Die seine hört er sehr genau; von Iphigenie will er hören, welche höhere Beglaubigung sie für die ihre hat. Sie aber hat keine, da sie die Stimme ihres Herzens für die der Götter ausgibt und sich weigert, einfach in eigener Person zu sprechen.

Diese Unpersönlichkeit des Sprechens kennzeichnet sie bis zum Treffen mit Orest. Nie beginnt sie ihre Unterredungen als Ich; eröffnend spricht sie stets nur als Priesterin, „Unbekannte,“ hieratisches Wir. Arkas fühlt den Unterschied zwischen einer solchen Sprache und einer eigenen:

Vergebens harren wir schon Jahre lang  
Auf ein vertraulich Wort aus deiner Brust.

.....  
Und wie mit Eisenbanden bleibt die Seele  
Ins Innerste des Busens dir geschmiedet. (68-73)

Iphigenie aber läßt sich nicht erbitten; erst die intuitiv gefühlte Verwandtschaft mit Orest entlockt ihr das Versprechen: „Du sollst mich kennen.“ Doch wir bemerkten, daß auch schon Thoas gegenüber, wenn auch noch zögernd und bald widerrufen, der Prozeß dieser Ich-Werdung einsetzt; sie gibt sich zu erkennen. Und ihr allererstes Wort ist „Heraus“;<sup>3</sup> in ihm ist der Weg gewiesen, den sie zu gehen hat: heraus aus der Geborgenheit sakraler Anonymität in die Gefahr des Ich-Seins; heraus aus der unverpflichtenden Sprache der Götter in die bindende Sprache der Menschen. Indem Iphigenie als Ich sprechen lernt, wird sie es.

Dieses Heraustreten zu verfolgen, hieße das Werk zitieren; wir wollen uns darauf beschränken, es an ihren Gebeten abzulesen.<sup>4</sup> Gebet ist ein Sprechen zu den Göttern; in ihm also muß sich der Wandel klar und sprachlich abzeichnen. Vergleichen wir nun Iphigenies erstes Gebet (43-53) mit ihrem letzten (1916-19), so bemerken wir zweierlei: Inhaltlich dürfen wir das letzte kaum mehr als ein solches bezeichnen (es ist ja auch als an Thoas gerichtet mißverstanden worden); es ist vielmehr ein Ultimatum, während das erste noch frommes Flehen ist. Syntaktisch dagegen sind beide als Bedingungssätze gefaßt. Dieser inhaltliche Gegensatz bei syntaktischer Gleichheit nun ist zu schroffem Widerspruch vereinigt in dem Gebet, das im Mittelpunkt des Ganzen steht und unmittelbar Gehör findet:

<sup>3</sup> Vgl. Oskar Seidlins in vielem richtungsweisende Deutung, „Goethes Iphigenie – ‚verteufelt human?‘“, *Wirkendes Wort* V (1955), S. 272-280, der ich, trotz einiger abweichenden Ansichten, auch andere Anregungen schuldig bin.

<sup>4</sup> James Boyd, „Four Prayers in Goethe's *Iphigenie*“, *German Studies*, Oxford 1938, S. 33-61, hat das Verdienst, dieses Sprechen gesondert betrachtet zu haben, kommt aber m. E. zu falschen Resultaten, wie denn auch seine spätere Gesamtdeutung (*Goethe's Iphigenie auf Tauris*, Oxford, 1949), die in Fausts „Gefühl ist alles“ auch die Zentralidee unseres Stückes ausgedrückt findet, mir verfehlt scheint.



Und ist dein Wille, da du hier mich bargst,  
 Nunmehr vollendet, willst du mir durch ihn  
 Und ihm durch mich die sel'ge Hilfe geben,  
 So lös' ihn von den Banden jenes Fluchs,  
 Daß nicht die teure Zeit der Rettung schwinde. (1327-31)

Genau betrachtet ist dieses Gebet eine Verneinung seiner selbst; wäre die Bedingung wahr, wäre der göttliche Wille wirklich vollendet, so wäre die darauf beruhende Bitte kaum erfüllbar, denn die verlangt ja gerade eine Weiterbetätigung dieses Willens. Und wenn wir es mit dem kanonischen Vorbild solch bedingten Betens vergleichen – Christi: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie du willst“ – so wird uns nicht nur seine logische, sondern auch seine (vom christlichen Standpunkt aus) religiöse Ungeheuerlichkeit deutlich: Iphigenie verlangt, daß die Göttin durch einen letzten Willensakt ihre Abdankung bestätige, so daß von nun an der Mensch sich selbst „die selge Hilfe geben“ kann. Und doch ist es eben dieses Gebet, das sofort erfüllt wird: Orest wird geheilt.

Das aber heißt, daß Iphigenie sich ihre eigene Emanzipation erfleht hat; sie tritt nun in die von ihr selbst geforderte, zunächst noch nicht ganz verstandene, aber am Ende schlechthinnige innere Unabhängigkeit. Die Götter werden keineswegs geleugnet, jedoch ihre Sphäre wird klar von der menschlichen getrennt, ihre sittliche Verantwortlichkeit klar umrissen. Und damit werden endlich auch die Bedingungen sprachlich und logisch wahr – d. h. negativ umkehrbar. Während im ersten Gebet Iphigenies Gesuch noch an eine Bedingung geknüpft ist, die gar nicht bedingt, sondern nur eine andere Bitte darstellt – und während im zentralen Gebet Bitte und Bedingung sich zu widersprechen scheinen – stehen am Ende zwei Wenn-Sätze scharf getrennt, und unerbittlich konsequent, nebeneinander:

Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,  
 Noch schwerem Übel, wenn es mir mißlingt;  
 und, mit dem „Wenn“ nun in isolierter Schwere:  
 Allein *Euch* leg' ich's auf die Kniee! Wenn  
 Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,  
 So zeigt's durch euren Beistand . . . (1914-18)

Noch am Ende des vierten Aufzugs wagte Iphigenie nicht, diese Bedingtheit ganz Sprache werden zu lassen: „Rettet mich, / Und rettet euer Bild in meiner Seele.“<sup>5</sup> Noch verlangte sie die rettende Tat von oben, und durfte daher auch die Folgerung nicht ziehen, die Götter auf nichts verpflichten. Jetzt aber nimmt sie die Folgen ihres eigenen Entschlusses voll auf sich und darf so die Götter verantwortlich machen für

<sup>5</sup> Was sie beabsichtigte, war natürlich eine Bedingung: „Wollt ihr euer Bild in meiner Seele retten, so rettet mich vor der Notwendigkeit zu lügen.“ Doch wie fast immer bei Goethe, so ist auch hier das Entscheidende nicht die „Absicht“, sondern das wirklich gesprochene Wort: gerade daß dies Gebet *kein* Bedingungssatz, *kein* ausdrückliches Ultimatum ist, kennzeichnet die noch unvollständige, d. h. noch nicht Sprache gewordene Autonomie der Beterin.

die sittliche Beschaffenheit der Weltordnung, welche Entschluß und Folge jenseits menschlicher Kontrolle verknüpft. Mit dieser Klärung, dieser Trennung der göttlichen und menschlichen Sphäre klärt sich die Sprache, so daß sie jetzt den Ansprüchen der formalsten Logik genügt: diese Bedingungssätze sind negativ umkehrbar. Und in der Sprache des Gebets ist Iphigenies Heraustreten vollendet.

Doch damit haben wir die wesentliche Forderung an sie noch nicht gefaßt; kann sie lernen, sich den *Menschen* klar verständlich zu machen? Mit sich selbst, der Natur, den Göttern spricht sie gleich anfangs willig und ohne Hemmung; das aber ist nicht wahre Sprache, nicht Zwiesprache. Die Götter bleiben stumm, die Natur braust nur „dumpfe Töne“ gegen ihre Seufzer; und sobald sie Arkas und Thoas gegenübersteht, verschanzt sie sich. Doch auch da muß sie „heraus“; was sie selbst schon vorbereitete, als sie Thoas entdeckte, wer sie sei, das erfüllt sich im Erscheinen ihres Bruders und der unausweichlichen Notwendigkeit, sich in der *Tat* zu ihrem verfluchten Geschlecht zu bekennen. Immer noch als Sprechende, doch als Sprechende in einem ihr völlig neuen Sinne.

Denn jetzt auf einmal steht das Wagnis des Sprechens in einer neuen und viel erschreckenderen Gestalt vor ihr. Bisher hatte sie als Priesterin die Wahl zwischen Sprechen und Schweigen, die eigentlich göttliche Wahl zwischen Offenbarung und Verhüllung. Nun aber hat sich's geändert: sie muß wählen zwischen Wahrheit und Lüge. Die erste Szene des vierten Aktes, in der ihr dies aufgeht, darf sich ohne Scheu neben die größten der dramatischen Literatur stellen. Hier vereint Goethe das untergründige Getriebensein eines Hamletschen Selbstgesprächs mit dem Pathos jener schmerzlichen Weihe zum Leben, die Ophelia erleidet und an der sie zugrunde geht. Mit einer frohen Hymne beginnt die Szene, auf den Freund, der jetzt die freundlichen Götter in diesem ausgesetzten menschlichen Leben vertreten soll. Unaufhaltsam drängt die Rede zum konkret Menschlichen, zum Namen; und sobald dieser fällt, fällt auch die Rede ins Gebundene, den Blankvers. Und nun treibt es weiter, von Dankbarkeit zu beunruhigtem Gehorsam zu dem schmerzvollen „Wehe!“, das von Anbeginn im Fluß der Rede verborgen lauerte. Nur wenn wir diesen Schmerzensschrei ganz körperlich fassen, werden wir ihm und dem Vorgang gerecht: hier stößt das Männliche, die *Tat*, brutal in Iphigenies jungfräulich reine Welt; Goethe macht uns zu Zeugen einer Initiation ins Frauentum.

„Weh der Lüge!“ Swifts edle Pferde hatten kein solches Wort; Gulliver mußte es ihrer paradiesischen Tugend übersetzen als „sagen, was nicht ist.“ Wie gering der Unterschied zwischen Lügen und Schweigen (nicht sagen, was ist); und doch, für Iphigenie wie radikal! Das Verbum, das Tatwort, läßt sich nun nicht mehr verneinen, und damit verschiebt sich der Schutz der Verneinung in den Bereich des Seins. Das ist es, was das Wort „Lüge“ hier bedeutet. Man hat sich gestritten, wie Orests Heilung zu erklären sei, ob als göttlicher Eingriff, ob als

Auswirkung der reinigenden Menschlichkeit seiner Schwester. Doch das Wesentliche ist, daß die Genesung ebenso bedingt ist, wie sie erbeten wurde; Iphigenie hat den Fluch übernommen. Bezeichnenderweise ist es Orest, der das Dankgebet spricht, nicht die sonst so gebetfertige Iphigenie. Ihre noch ungetrübte Seele trägt und erfährt jetzt den Tantalidenfluch, wird verkettet in die eiserne Folge von Ursache und Wirkung, in der eine Tat sich an die andere reiht. Wie früher äußerer Umstand und ihre eigene Stellung sich verbanden, um die an sie gestellte sittliche Forderung an ihr vorbeizuführen, so verbinden sie sich jetzt, um ihr diese zweite unausweichlich aufzuzwingen. Sie ist voll in den Bereich des Menschlichen hinausgetreten, und die Wahl ist, wie oder was sie sprechen soll.

In unvergleichlicher Weise hat Goethe den vierten Aufzug so gestaltet, daß das Stürzen Iphigenies wirklich hörbar wird; sie durchlebt in eigener Sprache den Fall ihres Geschlechts. Zu ihrer Enthüllung im ersten Aufzug bemerkte Thoas: „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus.“ Freilich; sie, die sich dem Fluch enthoben glaubte, durfte noch gelassen sein. Nun ist es anders; sie selbst erfährt, was es bedeutet, „aus Tantalus' Geschlecht“ zu sein. Als Goethe mühsam die rhythmische Prosa seines Dramas in Blankverse umgoß, da bezweckte, oder erreichte er jedenfalls mehr als eine „klassischere“ Form, die ja als nur solche zur Bedeutung nichts beigetragen hätte, also bloße Manier geblieben wäre. Er schuf damit eine klare sprachliche Dreischichtung; indem sich nun Iphigenies zwei Hymnen zum ersten Mal und das Parzenlied schärfer als vorher vom Blankvers abhoben, entstanden drei Sprachsphären: der olympische, das Wesen der Götter verkündende Hymnus;<sup>6</sup> der Blankvers der menschlichen Mitteilung (auch an die Götter, als Gebet); und das aus der Unterwelt herauftönende Parzenlied. Iphigenie singt, wenn sie „ergriffen“ ist – nicht im Sinne von „tief bewegt“ (das ist sie auch sonst oft), sondern im wörtlichen: wenn sie Sprachrohr einer Stimme von oben oder unten wird. Orest in seinem Wahnsinn vermischt zwei Sprachen; er glaubt sich als Mensch mitzuteilen, spricht aber schon als Angehöriger der Unterwelt. Eben darin beruht sein Wahnsinn, daß er die Grenze verleugnet und sein Wesen im Verfallensein an die dunklen Mächte zu erkennen glaubt. Iphigenies reine Menschlichkeit aber, wie sie jetzt erfährt, liegt nicht in ihrem Enthobensein über den Fall ihres Hauses, sondern darin, daß sie diesen erleben kann, ohne die Sphären und Sprachen zu verwirren, daß sie der göttlichen entsagen kann, ohne sich verzweifelt in die unterweltliche zu stürzen. Als Tantaliden haben Orest und sie Ohren für die Stimmen von oben und unten (die den

<sup>6</sup> Daß dies nicht ganz zutrifft, daß Iphigenie in ihrer ersten Hymne noch in eigener Person spricht und ein Gebet einflicht, bestätigt diese Deutung. Diese Mischung der Sprachen durch Iphigenie ist das genaue Gegenstück zu Orests Sprachverwirrung. Sie ist noch nicht autonom, hat daher auch noch nicht das sichere Sprachgefühl, das sie in der späteren Hymne in den Blankvers zwingt, sobald sie in 'eigener Person spricht und Pylades' Namen nennt.

anderen unvernünftig sind); doch nur Iphigenie weiß oder lernt, diese klar von der eigenen, menschlichen zu scheiden. Sie fällt, aber sie verfällt nicht; sie weiß, was Lied sie singt, und betet noch im letzten Augenblick, daß das Parzenlied nicht das ihre werde.<sup>7</sup>

Und nun hebt der Kampf, dessen Tödlichkeit ihr in dem stichomythischen Vorpostengefecht mit Arkas aufgegangen ist, in vollem Ernste an; ihre Unterredung mit Thoas, gegen den Hintergrund einer sich vielleicht schon abspielenden Schlacht, ist eine wahre Wortschlacht. Zunächst werden die seit dem ersten Aufzug geänderten Positionen geklärt:

Iphig.: Er [der König] aber schwebt durch seine Höhen ruhig,  
Ein unerreichter Gott, im Sturme fort.

Thoas: Die heil'ge Lippe tönt ein wildes Lied.

Iphig.: Nicht Priesterin! nur Agamemnons Tochter. (1819-22)

Thoas hat recht; es ist ein wildes Lied, ein fast lästerndes Echo sowohl der ersten Hymne wie des Parzenliedes, diesmal aber auf den Menschen, den König bezogen. Und an ihn gerichtet; Iphigenie will nicht mehr als Priesterin verkünden, sondern als Mensch zum Menschen sprechen. Verzweifelt versucht sie, an Thoas' Menschlichkeit zu appellieren, den Kampf auf dieser allgemeinen Ebene auszufechten; doch Thoas läßt es nicht zu. Er weiß, daß sie, die sich vormals verhältnismäßig so resigniert in den traurigen Zwang zu fügen schien, jetzt konkreteren, persönlicheren Anteil an dem Schicksal der Fremden nimmt. Und so stößt er instinktsicher gegen diesen schwachen Punkt vor. Den ersten dieser Angriffe sucht Iphigenie abzuwehren, indem sie auf ihre schon einmal unbewährte Schanze zurückfällt, die Sprache des Herzens:

Red' oder schweig' ich, immer kannst du wissen,

Was mir im Herzen ist und immer bleibt. (1841-42)

Wie rührend kläglich dieser Verteidigungsversuch! Thoas braucht ihn diesmal nicht bloßzustellen; sie selbst tut es. Dieser Nicht-Sprache des Herzens hat sie endgültig entsagt, und so ist, was sie vorbringt, purer Unsinn: Thoas kann unmöglich wissen, was ihr immer im Herzen bleibt. Das Herz ist kein Sprachorgan, hat keine Zunge; um verstanden zu werden, muß Iphigenie „heraus“ mit der *Sprache*. Und so stößt Thoas wiederum vor, diesmal aber nicht plänkelnd, sondern mit der vollen Macht des „Sprich!“:

Es scheint, der beiden Fremden Schicksal macht

Unmäßig dich besorgt. Wer sind sie, sprich . . . (1886-87)

Vor diesem „Sprich“ gibt es kein Ausweichen mehr; mit ihm tritt die

<sup>7</sup> Zu welcher radikal falschen Deutungen das Nichtbeachten der Goetheschen Sprachformen (= Sprachen) führt, zeigt m. E. die Interpretation von Hans Wolff (*Goethes Weg zur Humanität*, Bern 1951, S. 211-227), der sich die hier versuchte in fast jeder Hinsicht diametral entgegenstellt. Zum Parzenlied bemerkt Wolff, daß es das Bild der Götter in Iphigenies Seele rette, indem es sie „wieder zu dem Gott des Zornes und der Prädestination zurück[führt], dem Gott, mit dem Menschen nicht rechten können, dem gegenüber allein stumme Unterwerfung möglich ist“ (S. 221).



eigentliche Forderung an Iphigenie. Sie muß unwiderruflich sagen: Was ist oder was nicht ist.

Trifft sie eine Wahl? Wohl kaum. Sie versucht, das „kluge Wort“ zu sprechen, das Pylades ihr „in den Mund gegeben“ hat, nicht ihre eigene Sprache, sondern die der List und Berechnung:

Sie sind — sie scheinen — für Griechen halt' ich sie. (1889)

In dieser hilflos stammelnden Zeile aber feiert sie, *ihre* Sprache, ihren wahren, schönsten Triumph: sie bricht unter der Lüge, sie *kann* nicht lügen. Sie hat das Mögliche getan, um ihrem früher gefaßten sittlichen Entschluß treu zu bleiben:

Ich muß ihm folgen: denn die Meinigen

Seh' ich in dringender Gefahr. (1689-90)

Doch sie hat die dazu nötige Sprache nicht „lernen“ können. Beim besten Willen kann sie dieses Opfer ihrer selbst nicht vollziehen; nicht ihr sittlicher Wille, ihr innerstes Wesen trifft die Wahl. Und so fragt sie sich nicht, ob sie die Wahrheit sagen soll; die Frage hat sich eben beantwortet. Sie fragt:

Hat denn zur unerhörten Tat der Mann

Allein das Recht? (1892-93)

Sie, der das Frauenlos „beklagenswert“ schien und die ihre Aufgabe nur darin sah, der göttlich innerlichen Stimme flehenden Laut zu verleihen in der Welt der unerhörten männlichen Taten — sie fragt sich jetzt nur, ob sie die weibliche Tat, die Sprachtat, wagen darf, die das ihr Notwendige vollführt und die Folgen der göttlichen Ordnung anheimstellt.

Wie eigentlich „unsittlich“, wie ganz dem Zwang ihres Wesens gehorsam diese Tat ist, erweist sich in der Folge. Schillers Tell nimmt seine Wahl nicht leicht; er ist sich der Schwere seiner Tat voll bewußt. Doch nachdem er die Wahl getroffen hat, ist er über allen Zweifel weg; die möglichen Folgen sind sittlich unbedeutend. Mißlänge sein Anschlag und brächte er damit noch schlimmere Tyrannei über Familie und Vaterland, er hätte sich nichts vorzuwerfen. Parricidas Behauptung, auch er habe eine Tell-Tat vollbracht, erweckt in ihm nicht den leisesten Zweifel an sich selbst; mit Abscheu weist er den Vatermörder von dannen. Denn die Tat selbst ist ein Wagnis nur im Reich der Dinge; ihre Folgen können nie auf die sittliche Beschaffenheit der Wahl zurückwirken, da diese einzig im Reich der Werte existiert und richtbar ist. Doch als Thoas die „Stimme der Wahrheit“ nicht zu hören scheint und Iphigenies Sprachtat somit unerhört, d. h. erfolglos zu bleiben droht, da erschrickt sie zutiefst, nicht *für* sich selbst, sondern *vor* sich selbst:

Denn nun empfind' ich, da uns keine Rettung

Mehr übrig bleibt, die gräßliche Gefahr,

Worin ich die Geliebten übereilt

Vorsätzlich stürzte. Weh! .....

..... Mit welchen Blicken



Kann ich von meinem Bruder Abschied nehmen,  
Den ich ermorde? <sup>8</sup> (1945-51)

Das ist nicht einfach psychologischer Realismus, nicht nur Goethes tiefes Verständnis der Frauenseele. Es ist nicht das Zurückschrecken der zarten Frau vor den Folgen ihrer reinen Tat, sondern das unerbittliche Urteil, das diese Folgen über die Tat selbst fällen. Sie ist die Mörderin.

Der Gegensatz zu *Wilhelm Tell* ist kein äußerlicher. Tell hat nur zwischen Tun und Nichttun zu wählen; dennoch ist seine Wahl eine voll sittliche, denn im Reich der reinen Werte ist die Tat selbst noch nicht Tat und findet daher im Nichttun ein hinreichendes Gegengewicht. Für Iphigenie dagegen besteht keine wahre sittliche Wahl; ihr Entschluß zu lügen bricht an der Tatsache, daß sie nicht kann. Ihre Tat ist notgedrungen und läßt sich daher nur durch die Folgen rechtfertigen; es ist das Wesen solchen Tuns, daß es den Täter sittlich auf die Folgen verpflichtet. Bei Goethe ist die Tat der Punkt, an dem menschlicher Entschluß und materieller Umstand aufeinander prallen und sich wechselseitig bestimmen. Der Entschluß mag den Umstand umformen oder von ihm zur Fratze seiner selbst verzerrt werden; das Entscheidende ist nicht die reine Wahl, sondern ihr Treffpunkt. Auf diesen lenkt Goethe daher unsere volle Aufmerksamkeit. Schiller verfährt entgegengesetzt. Die Tat selbst ist etwas Zufälliges; das Wesentliche ist die Wahl. Für diese seine Grundeinstellung findet er denn auch das vollkommene, dem Goetheschen ebenbürtige Symbol. Er trennt die Tat sorgfältig vom Täter; wir hören Tells eindringliche Begründung seines Entschlusses, aber wir sehen ihn nicht schießen. Der Bolzen fliegt hinab auf Geßler aus dem Reich reiner Werte und Wahlen; die Armbrust, die den nicht eigentlich handelnden, sondern vielmehr eine höhere Kraft auslösenden Täter vom Treffpunkt distanziert, ist das ideale Instrument der Schillerschen Tat. Das der Goetheschen ist das Schwert – und das Wort; durch sie ist der Täter in Stoß und Gegenstoß, Wort und Antwort aufs engste mit Tat und Ziel verknüpft und so in allem Tun verwundbar und verantwortlich.

So spricht Iphigenie die Wahrheit, „die in ihr ist,“ weil sie nicht anders kann. Mit demselben großartigen Egoismus, mit dem sie Thoas' Antrag abwies, bleibt sie auch jetzt sich selbst unbedingt treu; der einzige, aber freilich radikale Unterschied liegt in dem völligen Einsatz alles dessen, was ihr wert ist, in dem völligen Entsagen auf alle Zuflucht, alle Rechtfertigung außer durch den Erfolg. Auf ihr Wort, das wahre Wort, setzt sie alles – und gewinnt. Doch wir sahen, nicht allein ihr Wahrheitswille entscheidet; bliebe das Orakel ungeklärt, so müßte zu-

<sup>8</sup> Ludwig Kahns Ansicht, Iphigenies Entscheidung werde „ihr leicht gemacht, weil sie Sicherheit in dem überpersönlichen, absoluten Moralsystem findet“ (*Monatshefte* XXXIX (1947), S. 235), scheint mir also durch den Text selbst klar widerlegt. Der Gegensatz zwischen Goethe und Kleist ist gewiß tief, aber ganz anderer Art, als ihn eine solche Ver-Schillerung Goethes erscheinen läßt.

letzt doch das Schwert „sprechen.“ Wie löst sich der gefährliche Irrtum? Was ist Wahrheit?

## II

Soviel ist klar: das göttliche Wort selbst ist weder wahr noch unwahr; es ist zweideutig. Auf die Deutung also kommt es an, so daß unsere Frage falsch gestellt ist; wir müssen fragen: Wie *wird* Wahrheit? Schon diese Formulierung zeigt, wie behutsam wir werden vorgehen müssen, ja wie verfälschend jeder undichterische Versuch einer Antwort sein muß. Denn ist schon die Frage des Pilatus geeignet, unsere geistige Sicherheit ins Wanken zu bringen, so ist sie doch ein wahrer Fels gegenüber diesem „wird.“ Nicht zu Unrecht ist behauptet worden, die abendländische Kultur sei undenkbar, hätte ihr die indogermanische Ursprache nicht das Wörtchen „sein“ in die Wiege gelegt. An ihm zu zweifeln, ist der tiefe Pessimismus Heraklits; es zu bejahen, das leidenschaftliche Wollen Platons. Wie tröstlich ist der Glaube, daß Wahrheit ist, wenn wir auch daran verzweifeln, je recht zu wissen, *was* sie ist. Doch sie einzubeziehen in das unaufhaltsame Werden – den Fluß, in welchen man nie zweimal tritt – das heißt uns allen Haltes berauben. Und das tut Goethe in der *Iphigenie*.

Dem Orakel hat die Kritik nicht die gebührende Aufmerksamkeit zukommen lassen, denn sonst wäre doch gewiß einiges Deutung Heischende an ihm aufgefallen. Zunächst daß es, nachdem es durchs ganze Stück hindurch wiederholt erwähnt worden ist, erst ganz am Ende in seinem wahren Wortlaut erscheint. Die *ipsissima verba* also sind, im Geschehen des Dramas, Resultat, nicht Ausgangspunkt; in der vom Drama bestimmten Welt bestehen sie vollgültig erst, wenn sie zur Sprache kommen.

Vorher wird das Orakel immer den Sprechern mundgerecht gemacht. Und diese Paraphrasen sind klar gruppiert: bis zur Erkennungsszene zwischen Iphigenie und Orest bewahren sie stets das (wie wir am Ende erfahren) ursprüngliche Wort „Schwester,“ welches danach aber verschwindet und durch „Bild“ ersetzt wird.<sup>9</sup> Dieser Wandel ist um so überraschender als „Schwester“ im „Bruchpunkt“ eindringlichst aufklingt in Bezug auf die nun als Schwester erkannte Iphigenie; warum hört weder Pylades noch Orest das Echo?

Betrachten wir aber die Paraphrasen als Brechungsgrade des ursprünglichen Orakels, so ergibt sich folgendes: auch das zuerst noch beibehaltene „Schwester“ muß eine Brechung sein, denn sonst würde es nicht in dem Augenblick, wo es sich bewähren und mit rettender Bedeutung füllen sollte, einer weiteren und tieferen Brechung unterworfen. Die konkrete Erscheinung Iphigenies usurpiert sozusagen das Wort, so-

<sup>9</sup> Es ist erfreulich, obgleich methodisch nicht notwendig, daß wir beweisen können, daß Goethe diese Gruppierung – und die daraus sich ergebende „Verdrängung“ des Wortes „Schwester“ – ganz bewußt in die letzte Fassung des Stücks hineingearbeitet hat. Das folgende, nach J. Baechtolds synoptischer Ausgabe (*Goethes Iphi-*

daß es fortan für das Orakel nicht mehr zur Verfügung steht. Wie das geschieht, darauf wirft die erste Prosafassung klareres Licht; denn dort bezeichnet Orest den „weisen Freund“ Pylades als den Hauptverantwortlichen für die falsche Deutung – eine Beschuldigung, die sich nur auf Pylades' Glauben an die Eindeutigkeit des Orakels beziehen kann. Eben dieser Glaube muß ja die weitere, fatale Brechung erzeugen; nachdem „Schwester“ schon als das Bild der Göttin *verstanden* worden ist, muß es das bei Auftreten einer leibhaftigen Schwester auch wirklich *werden*. Das „einfache“ Auslegen des göttlichen Wortes führt also zu seiner Verzerrung ins Unkenntliche.

Wir bemerken ein anderes: solange von der „Schwester“ die Rede ist, ist das zugeordnete Tatwort „hinbringen“; zu „Bild“ gehören „wegtragen“ und „rauben.“ Auch hier die Brechung und Verzerrung; wie das Substantiv ins rein Materielle erniedrigt wird, so verroht die Tat zur einfach physischen Vergewaltigung, zu Pylades' naiver Anmaßung:

Ich bin allein genug, der Göttin Bild

Auf wohlgeübten Schultern wegzutragen. (1563-64)

Exegese – das sollte auch der Kritiker beherzigen – ist kein einfaches Unternehmen; Worte werden in der tragischsten Weise zu Streitobjekten, wenn man ihnen nicht mit der allem Heiligen gebührenden Scheu entgegenkommt. Sind sie einmal zu den Sachen erniedrigt, für deren Zeichen wir sie in unsrer Einfalt halten, dann verlieren sie die ihnen innewohnende göttliche Heilkraft und verfallen dem Fluch des Unerhörten, das man einfach zu besitzen sucht und nach Wunsch und Bedarf hin- und herzerrt. Ein Verhängnis lastet auf dem Sich-Aneignen des Wortes.

Wir sagten anfangs, daß die Zweideutigkeit des Orakels zur Eindeutigkeit werden muß, damit alles gut ende. Doch wir sehen jetzt, daß die Deutungsmethode, deren solche Sprache bedarf, ganz besonderer *genie auf Tauris in vierfacher Gestalt*, Freiburg 1883) aufgestellte Schema zeigt dies (Zeilennachweise folgen der letzten Fassung):

	A, B, C	D
V. 566	Schwester	Schwester
611	Diane	Schwester
722	Diane-Schwester	Schwester
738	heiliges Bild	—
840	Diane	Schwester
[Iphigenie gibt sich als Schwester Orests zu erkennen]		
1438	der Göttin Bild	der Göttin Bild
1563	der Göttin Bild	der Göttin Bild
1602	der Göttin Bild	heiliger Schatz
1605	Schwester	—
1709	Schutzbild	Bild
1923	Bild deiner Göttin	—
1929/31	Bild der Schwester	Bild Dianens / Schwester

Durch die zwei Auslassungen (738; 1605) wurde die in den ersten drei Fassungen noch unklare Scheidung endgültig geklärt; in der letzten Fassung des Geständnisses (1929-31) werden die zwei Worte nicht mehr genitivisch verknüpft, sondern tautologisch nebeneinander gestellt (dazu s. u.).

Art ist. Einfach eine Bedeutung zugunsten einer anderen zu verwerfen, damit ist es nicht getan. Das tut Pylades; es läuft darauf hinaus, daß man die Götter bezichtigt, ein falsches Wort gewählt zu haben: „Ihr habt ‚Schwester‘ gesagt, aber in Wirklichkeit meintet ihr ‚Bild‘.“ Deuten wir ein zweideutiges Wort auf Kosten einer seiner Bedeutungen, so zerstören wir damit die Einheit, die es darstellt. Wie aber kann ein Wort mit zwei Bedeutungen eindeutig sein?

Eigentlich nur im Mund Gottes, als schöpferisches Wort: „Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.“ Die unbedingte Gültigkeit des schöpferischen Wortes ergibt sich aus dieser göttlichen Macht, das zu schaffen, was es „bedeutet.“ Es *kann* nicht unwahr sein, kann aber daher im menschlichen Sinne auch nicht „wahr“ sein. Denn dem menschlichen Bewußtsein sind Begriffe, die sich nicht brechen lassen, notwendigerweise inhaltlos. Wenn alles grün wäre, hätte das Wort „grün“ keinen Inhalt. Das göttliche Wort *muß* sich also brechen, damit es Inhalt und Bedeutung gewinne, damit es menschlich „wahr“ werde. Und doch liegt in dieser Brechung die Gefahr des ewigen Unfriedens.

Die Brechung, die verderbliche Verzerrung des Orakels ist also dem Menschen tragische Notwendigkeit; daher änderte Goethe das sarkastische „weiser Freund“ der ersten Fassung in „den Gott,“ der den Irrtum wie einen Schleier um das Haupt der Menschen gelegt hat. Solange der Mensch nur deutet – und das muß er – verfällt er dem Irrtum. Doch die menschliche Dialektik ist nicht rein verderblich; der Fluch birgt in sich den Segen, der Irrtum die Wahrheit als notwendigen dialektischen Bestandteil. Auch hier ist die Handlung der *Iphigenie* mit fast unglaublicher Genauigkeit gezeichnet. Wäre die zweite Brechung nicht erfolgt, hätten also Orest und Pylades das Echo gehört und schon im dritten Aufzug das Orakel „richtig“ gedeutet, so wäre Thoas' Bedingung im einfachsten Sinne erfüllt; um sein Wort zu halten, müßte er Iphigenie gehen lassen. Damit wäre aber auch sein daran geknüpfter Beschluß bestärkt, das Blutopfer, von dem sie allein ihn abgehalten hat, wieder einzuführen. Ihre Rettung „von dem Leben hier, dem zweiten Tode“ wäre mit dem Tode aller zukünftigen Schiffbrüchigen erkaufte. Das „Wort“ des Königs (um eine weitere Figur, die Goethe mit feiner Sorgfalt in das Werk eingeflochten hat, hier nur anzudeuten) – das „Wort,“ bei dessen Buchstaben er gehalten werden kann, wäre also ein zweiseitiges Schwert; der Buchstabe tötet. Es ist kein freies Wort; es verpflichtet zu nichts als buchstäblicher, stofflicher Erfüllung. Es gehört ins Reich der „unerhörten“ Dinge, des Schwerts, des Streits, der ewig sich wiedergebarenden bösen Tat. Die verfrüht „richtige“ Deutung des Orakels hätte nur ein Rechten über das Wort als Gegenstand zur Folge gehabt.

Erst aus der tragischen Notwendigkeit des Mißverstehens ersteht die Möglichkeit zu Iphigenies befreiendem Sprechen. Ans rein Stoffliche, ans Idol geknüpft, verlangt das Orakel von ihr Raub, List und Trug;



denn in dieser Bedeutung ist Thoas durch sein Wort nicht gebunden und braucht nicht mit sich rechten zu lassen. Die „Fehl“deutung ist es, die Iphigenie voll in den Fluch des Menschentums hineinzwingt und sie, wie wir sahen, dadurch wahrer Menschlichkeit fähig macht. Indem Iphigenie die Stoffgebundenheit des göttlichen Wortes erlebt, erlebt sie auch ihre eigene. Ohne diesen Irrtum endete die Handlung in einem Kurzschluß, und das nicht nur in dem Sinne, daß sie dann zu Ende wäre: sie gäbe auch kein Licht. Iphigenie könnte Thoas einfach beim Wort nehmen, ohne selbst aus ihrem innersten Wesen in ihrer eigensten Sprache sprechen zu müssen.

Da also der Irrtum ein notwendiger ist, gilt es ihn nicht auszumerzen, sondern ihn einzubeziehen. Denn sonst wäre „notwendiger Irrtum“ Gotteslästerung und Verzweiflung. Wie so oft, so sagt Iphigenie auch in ihrem letzten Gebet mehr als sie weiß. Das „wenn“ läßt die Möglichkeit offen, daß die Götter lügen, was sie als Schöpfer doch eigentlich nicht können. Doch sie könnten dem Menschen die Erkenntnis ihrer apriorischen „Wahrheit“ auf ewig versagen; das täten sie, wenn sie den Einbezug des notwendigen Irrtums in die *menschliche* Wahrheit nicht zuließen. Denn insofern dieser notwendig ist, ist auch er gottgeschaffene Ordnung und somit Teil der Wahrheit, die also dem Menschen nie zugänglich sein könnte, wenn er sie nicht durch und im Irrtum fände. Er wäre auf immer ausgeschlossen von der göttlichen Ordnung; Iphigeniens Hymnen wären kindische Selbsttäuschung und das Parzenlied furchtbare Wahrheit. Ja, die Götter selbst wären nicht „wahrhaft“, da sie damit den Menschen als ihr Geschöpf verleugneten.<sup>10</sup>

Wir sind im Vorangehenden immer wieder genötigt gewesen, Anführungszeichen zu setzen. Dichtung – so darf man vielleicht sagen – ist eine Sprachart, die das Anführungszeichen unnötig macht. Wo sich die begriffliche Prosa verhaspelt in unentwirrbaren Paradoxien, die etwa den Irrtum als Wahrheit, diese aber als Irrtum erscheinen lassen, die das rein Geistige verstofflichen, das Stoffliche aber vergeistigen und so – ihrem zwitterhaften Sprecher gemäß – immer auch das Gegenteil von dem sagen müssen, was sie sagen wollen – da klärt das Dichterwort, indem es diese mit dem Menschen gegebenen Gegensätze eint, so daß „kein Engel trennte geeinte Zwiennatur der innigen beiden.“ Es ist das wahrhaft menschliche Wort, denn es stellt die Zweieinigkeit her und dar, die der Mensch ist, aber sonst nie aussprechen kann.

Im göttlichen Wort sind Zeichen und Bezeichnetes nicht geschieden; es bedeutet nichts anderes als was es ist. „Schwester“ heißt es, und Schwester ist es. Der Mensch in seiner hilflosen Prosa aber muß es reflektiv, als Abglanz einer dahinter liegenden Wahrheit fassen. Er mag

<sup>10</sup> Woraus wiederum folgern würde, daß sie wahrhaftig *nicht* wären. Da Schöpfung ihr Wesen ist, können sie ihr Geschöpf nicht verleugnen, ohne sich selbst zu verleugnen. Laut gelesen, müßten in dieser Zeile „wahrhaft“ und „seid“ mit genau gleichwertiger Betonung gesprochen werden, da „wahrhaft“ sowohl adverbial als auch praedikativ zu verstehen ist.



es aufs rein Körperliche deuten – Schwester als Bild – oder aufs ganz Unkörperliche – Schwester als Göttin. Beides ist falsch, denn er selbst ist weder das eine noch das andere; beides ist richtig, denn er ist beides. Solange er nur deutet, solange er die Sprache fernhält von sich als ein Anderes, mit seinem Wesen nicht Gegebenes, solange also das Wort Zeichen ist und nicht Tat – solange bleibt er dem Irrtum verfallen. Orest sagt: „Zwischen uns sei Wahrheit,“ und damit wird Iphigenie Schwester. Doch gleichzeitig ist damit der Irrtum verschärft; die „Schwester“ des Orakels wird nun „Bild,“ so daß später Thoas sagen muß: „so würden doch die Waffen zwischen uns entscheiden müssen.“ Warum ist Orests Wahrheit nicht erlösend? Weil sie noch das Ding ist, den Waffen gleich, das „zwischen“ den Menschen ist. Zu *einem* zwar ist diese Wahrheit gut und höchst notwendig: die Dinge, und insonderheit uns selbst, bei Namen zu nennen. „Ich bin es selbst, bin Iphigenie“; „Ich bin Orest“; „Orest, ich bin's!“ Aus der unpersönlichen Namenlosigkeit der Hymnen- und Parzensprache schafft diese Wahrheit, die dem unbezweifelbar seienden Ich den Namen zuerteilt, erst die Möglichkeit menschlicher Beziehung und Mitteilung. Doch nur die Möglichkeit, denn sie ist gleichzeitig das *principium individuationis*, das uns unsere Abgetrenntheit voll zu Bewußtsein bringt und darüber hinaus dem Anderen die Macht gibt, uns als Ding zu behandeln. Thoas verliert wenig Zeit, sich des Vorteils zu bedienen, den Iphigenie ihm durch ihr Sich-Nennen verschafft:

Dein heilig Amt und dein geerbtes Recht  
An Jovis Tisch bringt dich den Göttern näher  
Als einen erdgeborenen Wilden. (499-501)

so ruft er in bitterem Hohn und fragt auch noch am Ende, warum sie mehr Menschlichkeit von ihm erwarte als von ihrem Vater. Und der Lockruf zum Tode, mit dem Orest seine Schwester umwirbt, erhält aus dem Wissen, wer sie ist, seine fast hinreißende Macht: die trunkene Hingabe an den Fluch, die ihm den Tartarus zum Idyll verwandelt, ist geboren aus dem lustvollen Gefühl der endgültigen Erfüllung des Geschicks, nach dem der Brudermord die letzte wie die erste Tat sein muß und dem verfluchten Geschlecht ein Ende machen wird<sup>11</sup> Die nennende, bezeichnende Sprache stiftet eine gefährliche, weil nur teilweise Wahrheit. Ist das Unnennbare göttlich, so ist das nur Genannte Ding.

<sup>11</sup> Wie man mit Korff (*Geist der Goethezeit*, 2. Bd., Leipzig 1927, S. 167 f.) das Tartarus-Idyll als den Augenblick der „inneren Erleuchtung“ auffassen kann – der Einsicht, „daß nur Liebe den Haß überwinden kann“ – ist mir unverständlich. Freilich löst auch der Tod den Fluch und heilt alle menschlichen Gebrechen; doch kaum im Sinne Goethes. Und wie erklärt Korff das Schreckensgesicht, in das diese Vision mündet:

Ihr scheint zu zaudern, euch wegzuwenden?  
Was ist es? Leidet der Göttergleiche?  
Weh mir! es haben die Übermächt'gen  
Der Heldenbrust grausame Qualen  
Mit ehrnen Ketten fest angeschmiedet. (1305-09)

So ist die letzte Wahrheit – Iphigenies Geständnis – eine ganz andere als die benennende, die ihr voranging und vorangehen mußte: sie ist Tat. Nicht jene göttlich apriorische, die nur sich selbst zum Maßstab haben kann, noch auch die verkettet tantalidische, an deren eisernem Zwang jeder Maßstab zerbricht. Sie ist eine andere, deren Wesen wir nur durch barock anmutende Antonymenpaare zu umreißen vermögen. Sie greift an, indem sie sich völlig ausliefert. Sie begibt sich allen Rückhalts, aller Zurückhaltung, ohne sich jedoch willenlos der Kausalität zu überantworten. Sie erkennt ihre Verstricktheit, und ist doch nicht die von Pylades gebotene:

Schweigend herrscht  
Des ew'gen Schicksals unberatne Schwester [die Not].  
Was sie dir auferlegt, das trage: tu,  
Was sie gebeut. (1683-86)

Mit gutem Grund nennen wir die Erfüllung der christlichen Wahrheit „Passion.“ Sie beginnt mit dem Gebet in Gethsemane und besteht nicht nur darin, daß der Herr sich gefangennehmen, höhnen und kreuzigen läßt, sondern mehr noch, daß er schweigt. Dem Hohenpriester und Pilatus antwortet er mit Schweigen oder einem passiven „Du sagst es.“ Er läßt sich nicht „verhören,“ versucht niemanden von seiner Unschuld zu überzeugen. Und so wird von ihm gesagt: *Ecce homo*. Wir denken daran, daß auch Nietzsche das von sich sagte, kurz ehe er in sein letztes Schweigen ging. In diesem Siehe! drückt sich die übermenschliche Gewißheit aus, daß das letzte Wort schon gesagt, ja geschrieben worden und nun nur noch zu erfüllen sei: „Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.“ Das Nicht-mehr-Sprechen, die Überantwortung besiegelt die Wahrheit als endgültige, nicht mehr wandelbare, auch der Aussprache nicht mehr bedürftige *Tatsache*. – Iphigenie aber sagt: „Nimm!“ Noch könnte sie durch Schweigen, wenn nicht sich, so doch ihre unbefleckte Reinheit retten und zur Märtyrerin ihrer Standhaftigkeit werden. Doch für sie ist die Wahrheit noch nicht erfüllt; sie muß noch eine Tat tun. Nicht in unterwürfigem Gehorsam gegen die „taube“ Not, sondern in freier Antwort auf ein menschliches „Sprich!“ So spricht sie die Wahrheit, die in ihr ist, und wie durch ein Wunder, ohne ihr Wissen, fügen sich ihr die Worte zusammen, die bis dahin so drohend geschieden waren:

Apoll schickt sie von Delphi diesem Ufer  
Mit göttlichen Befehlen zu, das Bild  
Dianens wegzurauben und zu ihm  
Die Schwester hinzubringen . . . (1928-31)

Damit ist die Identität endlich gesprochen, d. h. geschaffen: das Bild der Göttin ist die Schwester. Und jetzt erst ist das Orakel menschlich wahr; das göttliche Wort – Schwester – erhält seinen rechten Sinn dadurch, daß es durch die dichteste, ungeistigste Körperlichkeit hindurch-

mußte. Der Brechungsirrtum ist in die Wahrheit einbezogen, zur Wahrheit erhoben in der *Sprachtat*.

Daß diese Wahrheit Tat ist, daß sie erst im Sprechen *wird*, das beweist uns nicht nur Iphigenies vorangehendes Selbstgespräch, sondern auch ihr Nichtwissen um die Bedeutung dessen, was sie sagt. Sie glaubt noch, eine nichtssagende Tautologie auszusprechen, während sie die alles sagende ausspricht. Als Mensch kann sie nicht rein schöpferisch sprechen wollen, in Worten, die frei ihre Bedeutungen schaffen, anstatt deren Zeichen zu sein. Sie kann es nicht wollen, doch indem sie alles daran setzt, daß die Wahrheit ihres Herzens darin nicht „immer bleibt“, sondern hörbar und erhört wird, kann sie es tun. Schon in ihrem Gebet: „Rettet mich, und rettet euer Bild in meiner Seele,“ hat sich dunkel angedeutet, was jetzt zu einer immer noch ungewußten, aber eben darum *neuen* Wahrheit wird. Auch im Gebet erflehte sie zweimal dasselbe; das Bild der Götter befindet sich nicht nur, sondern besteht geradezu in ihrer Seele. Sie selbst, Iphigenie, ist es. Doch damit diese Identität wirklich zur rettenden Wahrheit werde, muß sie *gesagt* sein; ins Wahre wird sie erst gezwungen, als Iphigenie, anstatt zu den Göttern zu beten, den Menschen Thoas anspricht.

Diese Wahrheit begrifflich zu fassen, ist Sache der anderen; Iphigenie hat gesprochen und ist nun plötzlich „wortmächtig.“ Nicht nur Thoas gegenüber, der seinen Zorn unter ihren Worten erlöschen fühlt, auch gegen Orest, dessen blinkendes Schwert durch ihr Wort in die Scheide zurückgezwungen wird.<sup>12</sup> Selbst Pylades spricht auf einmal mit überraschendem Anstand von den Barbaren: „Dies ist des Königes verehrtes Haupt.“ Begreifen und in der neuen Sprache reden lernen – das allein bleibt übrig. Darum ist Orests „Entdeckung“ so unbetont eingeführt; sie stellt keinen wirklichen Umschwung dar, sondern nur die Erklärung eines schon „ersprochenen“ Tatbestandes.<sup>13</sup> Und als Erklärung ist sie notwendigerweise verfälschend; sie spricht von Irrtum und von dem, was der Gott „gedachte.“ Doch dem Menschen ist nicht gegönnt, die Gedanken Gottes zu wissen.<sup>14</sup> Er hat nur das doppelsinnige Wort; was Gott sich dabei dachte, bleibt ihm ewig verhüllt. Erst wenn es durch Irrtum und Tat ins Menschliche übersetzt wird, wird es bedeutungsvoll und wahr; erst dann kann es wortgetreu zitiert werden, ohne Verwirrung anzurichten.

<sup>12</sup> John N. Hritzu („Reflections on stage directions . . . in Iphigenie . . .“, *Monatshefte* XXXIX (1941), S. 17-23) zeigt, wie Goethe die Handlungen, die Taten der Personen Wort werden läßt, anstatt sie durch Bühnenanweisungen anzudeuten. Charakteristischerweise häufen sich plötzlich die Bühnenanweisungen, wo das Schwert das Wort abzulösen droht: in der Szene des Treffens zwischen Thoas und Orest.

<sup>13</sup> Professor Heinrich Henel hat meine Aufmerksamkeit auf einen möglichen Einwand gelenkt: da Orest bei dem Bekenntnis nicht zugegen war, sei er hier kaum imstande, die neue Wahrheit zu erklären. Der Einwand, scheint mir, wird hinfällig, wenn wir – wie Goethe es immer wieder von uns verlangt – das einmal gesprochene Wort als einen wirklich körperlichen Bestandteil der Welt des Dichtwerks verstehen. Was einmal gesagt ist, steht sozusagen auf der Bühne, eine greif-

Dieses ins Menschliche übersetzte Wort Gottes ist das wahrheit-schaffende Tun, die sprachschaffende Wahrheit Iphigenies. Es ist ihre Sprache. Als solche ist sie nicht entweder Wahrheit oder „lügenhaft Gewebe,“ das man „zwischen“ sich und den anderen stellt, je nachdem man ihn für Freund oder Feind hält. Noch weniger ist sie das „kluge Wort,“ die Fortsetzung des Krieges mit andern Mitteln. Nicht die Stimme des Herzens ist sie, die sich nach Willen vor der Gefahr des unwiderruflichen Gesprochenenseins bergen kann, doch auch nicht das gegebene Wort, der unverrückbare Buchstabe, der eben in seiner Unverrückbarkeit so leicht umgangen werden kann, wenn ihm die Stimme des Herzens widerspricht. Keins von diesen ist sie, und doch haben alle an ihr teil. Sie enthält für immer die Möglichkeit der Lüge, kann immer als Schwert mißbraucht werden; sie muß sich stets in der Schwebe halten zwischen dem belebenden aber unverbindlichen Geist und dem festigenden aber tötenden Buchstaben. Sie ist immer nur Erbe, das durch die Sprachtat neu erworben werden muß. Diejenigen aber stiften sie, und die Wahrheit in ihr, die die Stimmen von oben und unten lockend und schreckend rufen hören: die Dichter.

Noch eine Frage freilich zwingt sich uns hier auf: Wenn das alles so ist, wenn Goethe wirklich das Werden der Sprache und damit der menschlichen Wahrheit darstellen wollte, warum formte er dann das Ganze in eine so einheitliche sprachliche Gestalt um? Warum sprechen Thoas und Iphigenie schon anfangs dieselbe Sprache wie zum Schluß? Gesprochen muß in einem Drama zugegebenermaßen werden, auch um Nicht-Sprechen auszudrücken; doch sollte sich der Entwicklungsvorgang, wenn er wirklich ein sprachlicher ist, nicht klarer in einer sich wandelnden Sprachform abzeichnen? Zur Antwort müssen wir das oft mißbrauchte Goethewort von den „Bruchstücken einer großen Konfession“ anführen. Gewiß spiegelt Iphigenie Charlotte von Stein, Orest den in seinem Titanentum gequälten jungen Goethe; Goethes persönliche Erfahrungen spiegeln sich in allen seinen Werken. Doch Erlebnisse sind keine Gedichte; sein Dichten müssen wir allein aus seinem Dichtwerk zu verstehen suchen. Und dann dürfen wir sagen, daß seine Werke Worte sind in dieser Konfession. Aufgabe der Kritik ist, jedes dieser Worte so genau zu deuten, wie Goethe es in Bild, Handlung, Charakter, Sprachform jedes Werkes definiert, und so seine große dichterische Konfession zu hören. Im Werden des Dichters ist *Iphigenie ein Wort, eine Sprach-*

bare Wirklichkeit, die zumindest dem feinfühligsten Menschen (Orest) deutlich wird, selbst wenn er sie nicht physisch „hört.“ Eben eine „Aha!“-Reaktion wollte und mußte Goethe vermeiden, da diese ja den Eindruck erweckt hätte, daß die Wahrheit von Anfang an bestand und nur entdeckt wird, während sie doch erst geschaffen wird.

<sup>14</sup> In anderem Sinne jedoch hat Orest recht: in dem schon erwähnten, daß in Gott Wort und Gegenstand, Gedanke und Schöpfungsakt dasselbe sind. Die Menschen „legen“ das Wort Gottes „aus“ und müssen darin irren; Gott aber „gedachte dich,“ d. h. schuf Iphigenie, der es gegeben und auferlegt ist, diesen Irrtum zur Wahrheit umzugestalten.



tat; Bild, Handlung, Charakter, Sprachform verschmelzen zu *einem* Symbol. Wessen? Des Augenblicks, in dem ihm selbst Iphigenies Tat möglich und verwirklichter schien, in dem er, dem jugendlich prometheischen Anspruch auf das unmittelbar göttliche, schöpferische Dichterwort entsagend, eine wirklich menschliche, rein vermittelnde, stofflich-geistige Sprache und durch sie eine neue Art menschlicher Gemeinschaft stiften zu können glaubte. Hankamer hat die Goethesche Sprache dieser Zeit treffend eine „soziale“ genannt.<sup>15</sup> Was im Stück zuletzt Iphigenie ist und schafft, das sollte im Leben *Iphigenie* sein und schaffen. Was sie endlich Thoas lehrt, das sollte das Werk die deutsche Nation lehren. Die Wahrheit, die sie durch gefährlichen Irrtum hindurch erringt und setzt, die sollte in voller Klarheit durch die ganz transparente, „rein genaue“ Sprache des Werks hindurchleuchten. Darin allerdings liegt ein Widersinn; wir sahen, daß die Wahrheit nie endgültiger Besitz sein kann, daß sie immer von neuem getan werden muß. Doch auch dieses letzte Paradox mußte Goethe Sprache werden zu lassen – im letzten, „ersten“ Wort: in Thoas' „Lebt wohl.“ Eben das Wort des schmerzvollen Abschieds wählte Goethe, um den freudvollen Abschluß endgültig zu bestätigen; *ein* verheißungsvolles erstes Wort wird in dieser Sprache gelehrt, das aber ist ein Wort, das auch schon Ende bedeutet. Ist es nicht auch das Wort, als welches wir das Werk selbst kennzeichneten? Es trägt in sich den verheißenden Reichtum alles vorhergegangenen; doch birgt es nicht auch schon die dunkle Ahnung eines Endes? Wir wissen, daß Goethe auf dieser hohen Stufe des Glaubens an die soziale Sendung des Dichters nicht lange zu verharren vermochte; schon im *Tasso* deutet sich die Entsagung an, die dann das Spätwerk so oft beklagt. So müssen wir dankbar sein, daß Goethe in dem Augenblick, als er schon Lebewohl sagen mußte, dieses „Lebt wohl“ nicht nur als Abschied, sondern auch als Besitz, Versprechen und Befehl uns lassen konnte.

Gegen die hier versuchte Deutung mag eingewendet werden, daß so manches, was sie darstellt, auch ohne den Begriff der Sprache darstellbar ist, ja daß es zuweilen scheint, als erweitere sich der Begriff ins Wesenlose. Gegen diesen durchaus ernst zu nehmenden Einwand darf vielleicht an zweierlei erinnert werden. Was das Werk als solches angeht, so ist seine Bildwelt eine wesentlich sprachliche und fordert, so gelesen und verstanden zu werden. Auch glaube ich, daß sich durch diese Deutungsrichtung Probleme geklärt, ja zum Teil erst als klärungsbedürftig erwiesen haben, die bisher ungelöst oder verkannt geblieben sind. (Und ich will gestehen, daß ich sehr ungeschickt gewesen sein muß, wenn es mir nicht gelungen ist, von meinem Gefühl nicht nur der „Schönheit,“ sondern der außerordentlichen, Shakespeareschen Dichte

<sup>15</sup> *Spiel der Mächte*, Tübingen-Stuttgart 1938, S. 176.



der *Iphigenie* einen bescheidenen Teil zu vermitteln.<sup>16</sup>) Doch die Antwort muß auch allgemeiner gefaßt werden. Dichtung ist Wort, das dichterische Universum ist ein sprachliches. Über dem, was ein Wort bedeutet, dürfen wir nie vergessen, daß es zunächst einmal eins ist. Das braucht zwar prinzipiell nicht mehr gesagt zu werden, doch in konkreten Fällen müssen wir es uns gelegentlich wieder ins Gedächtnis rufen. Und auch dafür sorgt Goethe selbst. Ihrem euripideischen Vorbild folgend, ist *Iphigenie* unter anderem auch ein Schauspiel, das einen wichtigen Kulturmoment dichterisch bannt: die Abschaffung des Menschenopfers. Darin glaubte Iphigenie, selbst vom Blutaltar gerettet, ihre Sendung zu erkennen. Plötzlich sieht sie ihr Werk bedroht; nach menschlichem Berechnen kann nur eine Lüge sie selbst und ihren Bruder aus dem Untergang retten. Lüge nennt sie es; Pylades jedoch weiß es anders zu sagen:

Man sieht, du bist nicht an Verlust gewohnt,  
Da du, dem großen Übel zu entgehen,  
Ein falsches Wort nicht einmal opfern willst. (1674-76)

Er spricht wahrer als er ahnt; indem er „opfern“ sagt, erhöht er das „falsche Wort“ in genau dem Grade, in dem er es entwerten will. Als es hart auf hart geht, entdeckt Iphigenie, daß sie ein Wort ebensowenig opfern kann wie einen leiblichen Menschen. Und damit ist die Sprache, die Gemeinschaft der Worte, der menschlichen Gemeinschaft gleichgestellt. Worte dürfen nicht „eingesetzt“ und „verausgabt“ werden, wie Soldaten im Kriege; denn Sprechen ist kein Krieg, ist der ewige Gegenpol des Krieges. Worte haben eine heilige Individualität und Unverletzbarkeit, die keinem Zwecke, wie gut er immer scheine, geopfert werden darf; in ihrer jedem ist die Seele des Ganzen enthalten und bewahrt. Pylades' Vorschlag ist der des Teufels in Gotthelfs *Schwarzer Spinne*; er ist zwar nicht der Vater der Lügen, doch immerhin der unbewußte Sprecher des Fluches. Sein „opfern“ soll uns mahnen, die Grenze des Wortes nie zu eng zu ziehen und ihm eher zuviel als zuwenig Ehre zu tun – vorausgesetzt natürlich, daß es ein Dichterwort ist.

<sup>16</sup> Und damit dem Urteil Heinrich Meyers entgegenzuwirken, der eben diese körperliche, sprachbildliche Dichte nicht anerkennt und daher im Schauspiel ein „Übermaß von Form, [eine] Lebensdünne, [eine] reine Innerlichkeit, die keine menschlichen, sondern bestenfalls humanistische Symbole fand“ (Goethe, Hamburg 1949, S. 228), sehr unbillig tadelt.



## HEINRICH HEINE

† 17. Februar, 1856

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand  
Mich aller Torheit entled'ge;  
Ich hab so lang als ein Komödiant  
Mit dir gespielt die Komödie.

Die prächt'gen Kulissen, sie waren bemalt  
Im hochromantischen Stile,  
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,  
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich  
Des tollen Tands entled'ge,  
Noch immer elend fühl ich mich,  
Als spielt ich noch immer Komödie.

Ach Gott! im Scherz und unbewußt  
Sprach ich, was ich gefühlet;  
Ich hab mit dem Tod in der eignen Brust  
Den sterbenden Fechter gespielet.

—Aus *Buch der Lieder*

## STEFAN ZWEIG'S LAST YEARS: SOME UNPUBLISHED LETTERS

HARRY ZOHN  
*Brandeis University*

Stefan Zweig's reactions to a rapidly disintegrating Europe, his growing feeling of exile and homelessness which culminated in his final tragedy, are poignantly revealed in some of his hitherto unpublished correspondence with Madame Gisella Selden-Goth, a noted musical expert. This correspondence, comprising sixty-three letters and postcards now deposited in the Houghton Library at Harvard University, ranges in time from June of 1935 to Christmas of 1941, a few months before Zweig's suicide. The period covered by the correspondence may be considered a sort of twilight of a *grand Européen*. The menacing course of world events in the mid-thirties led Zweig to abandon his beautiful Salzburg home where he had lived since shortly after the end of the first World War. An ever-growing sense of doom caused him to give up many of his old connections and associations and to travel about restlessly, although England could be considered his permanent domicile during most of this period.

Madame Selden-Goth, a musical collector, historian, and editor, lived in Florence prior to the second World War, spent the war years in the United States, and returned to Italy afterwards. Her friendship with Zweig had been of long standing. He considered her a "good European," widely traveled and cultured, a fellow collector, and a kindred spirit generally. In addition to containing some of Zweig's reactions to the world situation, notably his increasing perturbation and pessimism, the letters reflect his profound knowledge of, and abiding interest in, music and musicians. The dominating figure of "the maestro" Arturo Toscanini keeps recurring in Zweig's letters; musical events, associations, and memories appear to have been of paramount importance in the last years of his life. It has been justly remarked that Zweig's ultimate tragedy might have been averted if he had been able to partake of more musical delights during his final crisis.

Stefan Zweig, who loved Italy as a land of art, and music, wrote to Madame Selden-Goth from Zürich on June 20, 1935:

Ich hatte sehr an eine Übersiedlung nach Italien gedacht, aber die letzten Ereignisse!!! Es ist wirklich schade um dieses Paradies, wenn auch dort der Sturm der Weltunruhe hinkommt!

Six months later he expressed real concern over the fate of Italy:

Mir tut es bitter leid, daß das so geliebte und heitere Italien jetzt dermaßen erregte und gespannte Stunden zu überstehen hat; der Kampf ist etwas zu ungleich, England sorglos und im Reichtum schwimmend, völlig in seinen Geschäften und Vergnügungen unbehindert durch den Konflikt, anderseits Italien, wo wahrscheinlich

jeder die Spannung der Lage bis in die Nerven fühlt. Ich kann da gar nicht versuchen, gerecht zu werden, weil ich absolut parteiisch fühle, pro-kontinental, pro-europäisch und weil wir durch unsere Sorgen und unser staatliches Schicksal so ganz mit dem Italiens verbunden sind . . . Man hätte Lust, fromm zu werden, wüßte man, daß Gebete helfen können und unser Gebet wäre morgens und abends das uralte "dona nobis pace." (December 20, 1935).

The music lover Zweig's attitude to the *Salzburger Festspiele* was an ambivalent one. In happier days they had brought about reunions with admired friends like Toscanini and Bruno Walter, but in later years Zweig came to resent the commercialization of these art festivals and the disturbance of his own work, and sought to absent himself from Salzburg while they were in progress. On August 19, 1935 he wrote from Marienbad:

Von Salzburg ist es mir leid, zwei oder drei Musiksachen versäumt zu haben und vier oder fünf Menschen, aber ich bin glücklich, dem Trubel, den Sie so famos schildern, aus dem Wege gegangen zu sein. So ziemlich alle Bekannten, die wir in Europa haben, auf einen Schluck und Ruck verspeisen zu sollen, hätte doch eine seelische Magenverstimmung zur Folge gehabt.

On May 21, 1937, he wrote to Madame Selden-Goth:

Daß Sie nach einer Florenzer Musikkirchweih nicht noch Verlangen nach der Salzburger haben, kann ich so gut verstehen. Nichts ist gefährlicher, als wenn das Festliche zur regulären Einrichtung, das einstmals Außerordentliche zum fahrplanmäßigen Jahrestermin wird und Mozart zum feststehenden Sommermenü.

In 1935, when he was moving to London, Stefan Zweig dissolved his world-renowned manuscript collection. In a letter from London dated April 18, 1936, he gives his reasons for this action.

Für die Auflösung der Sammlung hatte ich eine Reihe von Gründen. Der erste liegt in der Umstellung meines Lebens. Hier in meinem Londoner Flat hätte ich nicht die Möglichkeit, die ganze Sammlung und schon gar die Katalogsammlung aufzustellen. Selbst für den Beethovenscheibisch habe ich keinen Platz. Zum zweiten habe ich wirklich keine Zeit, um im alten Stile fortzusammeln, zum dritten scheint mir das literarhistorische Sammeln oder musikhistorische Sammeln im Sinne der Komplettheit nicht mehr gemäß. Was sind mir Hamann und Hölty, Dichter, die ich kaum gelesen habe und nie mehr lesen werde. So habe ich mich auf einige wenige Stücke beschränkt, zu denen ich ein wirklich innerliches und persönliches Verhältnis habe, und wo eben jedes einzelne Stück — etwa das "Veilchen" oder ein Faustblatt — in sich selbst die höchste Stufe der Gattung darstellt. Ferner kamen noch dazu Erwägungen, die mit den Jahren und aus den Jahren gewachsen sind, nämlich die Frage: was geschieht mit der Sammlung nach mir? Ursprünglich schwebte mir vor, . . . sie irgend einem Museum zu vermachen gegen die Verpflichtung, sie weiter auszubauen. Aber die Lust, etwas einem deutschen Museum zu stiften oder deutschen Zwecken überhaupt,



hat man einem gründlich genommen. So warf ich dies wie mein Haus und viele andere Vergangenheit hinter mich und fühle mich freier seitdem. Selten habe ich nachträglich von einem Entschluß so sehr das Gefühl gehabt, im richtigen Sinne entschieden zu haben. . . .

In the last years of the collection, musical manuscripts had predominated in importance. Even after he had disposed of his collection, Zweig kept up his interest in musical manuscripts and even acquired a few — by Mozart, Weber, and Debussy. Above all, he took vicarious pleasure in Gisella Selden-Goth's collection. In many of his letters he advised her on the acquisition of choice items, repeatedly acting as a mediator and exchanging little *Sammelerfreuden* with her. Zweig wrote his friend about many autographs of Haydn, Gluck, Handel, Richard Strauss, Schönberg, Boccherini, Pergolesi, and others. Congratulating her on the purchase of a Haydn manuscript, Zweig wrote on August 19, 1935:

Man muß sich in diesen Zeiten ab und zu solche kleine Freuden gönnen, weil einem die große Freude, das hohe C nicht mehr gelingt.

On his birthday, November 28, 1936, Zweig reacted most enthusiastically to Madame Selden-Goth's suggestion that they collaborate on a little book about Beethoven. For years Zweig planned to write a work showing Beethoven as the man he really was; unfortunately this never materialized. Thus Zweig's only contributions to music literature are short ones: his preface to Paul Stefan's book on Toscanini; several essays on friends like Busoni and Bruno Walter; the long poems *Der Dirigent* (a poetic portrait of Gustav Mahler) and *Die Sängerin* (inspired by Madame Cahier); and sketches for a pageant entitled *Der Ursprung der Musik*.

Zweig's great love and admiration for Arturo Toscanini is touchingly reflected in these letters to a fellow admirer of the *maestro*. Gisella Selden-Goth herself wrote after Zweig's death: "Stefan Zweig war es, der Toscanini's Werktreue und ethische Größe begriff, wie keiner. Mehr als je einem Nur-Musiker hat sich ihm der Mensch Toscanini 'bis zu seiner nackten Seele entblößt' geoffenbart."<sup>1</sup> To Stefan Zweig, Toscanini was the symbol of his beloved, vanishing "world of yesterday," a world made worth living in by the uplifting and fraternalizing powers of music. Referring to his last year in Salzburg, Zweig wrote on July 7, 1936:

Schon im letzten Jahre war es mir eine geheimnisvolle Steigerung des Genießens, daß ich spürte, die Toscaniniwelt lebt sich zum letzten Male aus.

On the occasion of Toscanini's seventieth birthday in 1937, Stefan Zweig, still the literary, musical, and personal mediator and arouser of appreciations, sought to arrange a fitting birthday salute for him. In an undated letter from this period he wrote:

<sup>1</sup> "Stefan Zweig und die Musik." *Aufbau* (New York), vol. 8, No. 10, March 6, 1942.

Das Schönste wäre gewesen, genug Geld aufzubringen für eine Toscanini-Stiftung – einen Nobelpreis für Musik, den er, solange er lebt, zu verleihen hätte und nachdem ein Comité. Aber um das Geld zu sammeln brauchte man Zeit und das Genie eines Hubermann . . .

During his years of traveling, Zweig eagerly welcomed every opportunity to see and hear Toscanini, and his letters mention concerts and personal meetings in Milan, London, and New York. "Man hat doch wieder einmal in unserem Leben das Gefühl der Vollendung," he wrote on June 4, 1938, after hearing a Toscanini concert. However, in a letter dated March 3, 1938, Zweig criticizes the *maestro* for withdrawing from the Salzburg festival, but rejoices at having cut his own ties with his erst-while home.

Toscaninis Absage war gut gemeint, aber voreilig, und ein taktischer Fehler. Er durfte Österreich nicht aufgeben, solange es sich noch wehrt, und der einzige Effekt wird sein, daß jetzt Furtwängler und Strauß Salzburg schon dieses Jahr zur deutschen Festspielstadt gestalten. Ich bin ja glücklicherweise von jener Stadt längst losgelöst. Mir hat ein Gott oder ein Teufel verliehen, klar zu sehen und mich nicht von meiner nächsten Umgebung töricht machen zu lassen.

Zweig's letters contain numerous mentions of other musical events and personalities. Musical pleasures never seem to have failed to raise Zweig's spirits.

Two letters from London, dated April 6 and 22, 1938, show Zweig's understanding attitude toward displaced and desperate Austrians who were turning to him for help.

Ich bin momentan nicht Schriftsteller, sondern eine Art Büro, das für Dutzende Österreicher jetzt alles Mögliche zu besorgen sucht, Bücher unterzubringen, Stellen zu vermitteln, Einreise, Geld. . . . Ich konnte einen ganzen Monat nicht arbeiten und soll und muß nach allen Seiten helfen, obwohl ich mir selbst nicht zu helfen vermag. Es sind die ordinärsten, widrigsten, kleinlichsten Probleme der Außenwelt, die einen beschlagnahmen, die Frage der Staatsbürgerschaft, des Passes, des Wohnorts, der Familie, der Bücher, des ganzen literarischen Schicksals. Jede einzelne Entscheidung lebensverantwortlich . . .

The many personal tragedies to which he was a witness led Zweig to express a feeling of homelessness and pessimism.

Paris ist überfüllt von Emigranten, London moros, Amerika uns auf die Dauer wohl zu fremd. Wir werden schon, wie Beethoven sagte, "in der Luft leben" müssen. (May 24, 1938)

When Madame Selden-Goth was considering emigrating to the United States, Stefan Zweig voiced doubts as to the advisability of doing so. His letter of June 4, 1938, reflects his growing sense of doom and an unwillingness to adapt himself which is hardly in keeping with his "Hymnus des Exils" in his *Fouché*.

Es ist eine Wahnvorstellung, daß es Sicherheit für unsere Generation irgendwo gibt. Leben wir also im Unsicheren! . . . Überhaupt

sollen wir uns hüten, plötzlich aus Amerika, das uns bisher mehr ein Curiosum war als ein Ideal, ein Heim machen zu wollen — unserer Generation werden radikale Umstellungen in keinem Sinn mehr gelingen.

A somewhat more conciliatory attitude toward America is expressed in a letter from San Francisco, dated February 9, 1939.

Ich habe viel gesehen auf meiner Tournee, beinahe ganz Amerika, und finde San Francisco eigentlich die Stadt, wo ich am liebsten leben möchte, sicherlich das beste Klima, die Lage an Italien erinnernd, Großstadt und doch kein New York. Ich habe das Gefühl, Sie würden sich hier gleichfalls am wohlsten fühlen — ganz bestimmt! — viel und gute Musik . . .

An undated letter from New York, probably written in 1941, reflects the kind of mood to which Zweig's final action must be attributed. Gisella Selden-Goth appears to have felt neglected by Zweig, and he replied:

Mein Gott, daß eine alte Freundin wie Sie (die ich am dritten Tage meiner Ankunft sofort aufsuchte, während ich bis heute Toscanini und wieviel andere noch nicht gesehen habe) beleidigt sein kann in diesen Zeiten, wo wir doch alle in unserem wahren Sein beleidigt, gekränkt, erniedrigt, zertrümmert sind, wir Millionen und Millionen! Ich beneide Sie im geheimen, daß Sie noch so stark im Empfinden sind — mich drückt und erdrückt das Allgemeine unserer ausweglosen Situation dermaßen, daß ich Persönliches zunächst kaum mehr wahrzunehmen vermag.

Madame Selden-Goth was a recipient of Zweig's 1941 New Year's card, mailed from Rio de Janeiro, which gave to his friends the last example of Zweig's skill as a translator, containing his *Nachdichtung* of a poem from Camoens' *Lusiads*. Zweig's last communication to his correspondent was a Christmas card mailed from Petropolis at the end of 1941. The beautiful colored view of Rio reflects Zweig's great love for Brazil, his *Land der Zukunft*.

Gisella Selden-Goth has expressed the belief that more music in his last days could have saved Stefan Zweig. "A chamber music ensemble playing in his home, or the opportunity to listen now and then to an orchestra led by one of his master-conductor friends, might have eased the tension of his racked brain, constantly brooding over a bleak personal future and a vision of humanity in agony."<sup>2</sup> At any rate, the correspondence between Stefan Zweig and Gisella Selden-Goth, a modest but not insignificant supplement to the letters recently published by Friderike Maria Zweig,<sup>3</sup> affords us a last, poignant glimpse of Zweig's "world of yesterday" and of a great man of letters whose personal tragedy is a grim reflection of the tragedy of that world.

<sup>2</sup> "Stefan Zweig, Lover of Music." *Books Abroad*, vol. 20, No. 2, Spring 1946, p. 150.

<sup>3</sup> Stefan Zweig — Friderike Zweig, *Ein Briefwechsel, 1912-1942*. Bern, Alfred Scherz Verlag, 1951.

## A KEY TO SUDERMANN'S "DIE DREI REIHERFEDERN"

PAUL K. WHITAKER  
University of Kentucky

Of all the works written by Hermann Sudermann, probably none has been less understood than his enigmatic verse drama, *Die drei Reiherfedern*.

Sudermann's letters in the summer of 1896 describe the early stages of his work on this play, which was to occupy him for the next two and a half years until its Berlin premiere in January of 1899, and it is quite evident from the letters during these years that this drama had a unique personal as well as aesthetic significance for the author. One can thus readily understand Sudermann's deep disappointment when the public, and particularly the press, reacted unfavorably to the play. Writing to his wife from Würzburg on February 5, 1899, a few weeks after the drama's Berlin premiere, he says: "Ich bin so fest durchdrungen von der Überzeugung, daß über kurz oder lang der Platz, den mein Werk beansprucht, ihm von der öffentlichen Meinung gegeben werden wird, daß das, was an Lob und Tadel zur Zeit laut wird, wie ungehört an mir abgeleitet."<sup>1</sup>

It is questionable whether Sudermann's conviction concerning the artistic merits of his work will ever find vindication. There can be little doubt, however, that the unreceptive attitude of the public and the unfavorable judgment of the critics stemmed in no small measure from obscurities in the drama—obscurities which result directly from the extremely personal nature of the material.

During the years since the first appearance of *Die drei Reiherfedern*, criticisms appearing in histories of German literature have, for the most part, remained unchanged, and the play is described repeatedly as lacking in clarity and dramatic unity. Albert Soergel,<sup>2</sup> for example, and Hans Naumann<sup>3</sup> criticize the drama as being "*unklar und verschwommen*" and weakened by "*epische Breite*."

Kurt Busse<sup>4</sup> discusses the work sympathetically, but even he discerns in it three motifs which, however skilfully interwoven, inevitably vie with one another in importance. Busse obviously regrets what he feels is a lack of unity, induced in the play by the multiple motifs, and he also deplores Sudermann's emphasis on the figure of Hans Lorbass, King Witte's devoted servant and companion, feeling that the servant tends to overshadow the master. One has a feeling that Busse in his consideration of the drama is troubled by obscurities and seeming inconsistencies, but is trying to do his best for the work despite much that

<sup>1</sup> Irmgard Leux, ed., *Briefe Hermann Sudermanns an seine Frau* (Stuttgart, 1932). All letters cited in this study are contained in this collection.

<sup>2</sup> Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit* (Leipzig, 1928), p. 379.

<sup>3</sup> Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* (Stuttgart, 1927), p. 46.

<sup>4</sup> Busse, *Hermann Sudermann, Sein Werk und sein Wesen* (Stuttgart, 1927), pp. 111-2.



he does not understand. Busse unfortunately did not have access to certain vital facts, but in the light of material which has since become available it is possible to clear away some of the "obscurity and vagueness" and to provide an explanation of some of the "lack of unity" which Busse and others found so painful.

It is not surprising that *Die drei Reiherfedern* was so generally misunderstood, for the two works which furnish the key to this early drama were not available until some thirty years after the drama appeared. The first of these, published in 1927, is an autobiographical novel, *Die Frau des Steffen Tromholt*,<sup>5</sup> giving a detailed and only thinly disguised portrayal of Sudermann's own marriage and the problems growing out of the conflict between the artist and bourgeois society. The second, *Briefe Hermann Sudermanns an seine Frau*,<sup>6</sup> was published in 1932, and fully confirms the autobiographical character of the novel.

These two sources acquaint us with the artist's life from the period just prior to his marriage, through the turbulent years of adjustment following his marriage, to the death of his wife in 1924. To understand properly the fundamental character of the marriage problem in Sudermann's life, it should be pointed out that he had early developed the feeling that bourgeois society, with its insistence upon conformity and the subordination of the individual to convention, is a tyrant which stifles genius and fosters mediocrity. The serious artist finds himself engaged, perforce, in a constant struggle to maintain his independence in the face of the demands of social convention. Thus a conventional marriage with its myriad restraints and demands can result only in an irreconcilable conflict between duty to Family and duty to Art. In his novel, *Die Frau des Steffen Tromholt*, Sudermann has Tromholt warn a budding artist of the fatal consequences of marriage for the artist:

Vor ihm (Steffen) stand sein ganzes, verkümmertes, verknechtetes Leben — im Ehejoch zur Erde gebeugt — in Ehenöten verzettelt. Und hier einer, der noch zu retten war . . . "Wärest du Beamter oder Kaufmann oder sonst irgendwas Bürgerliches, so wär' meine Meinung: In Gottes Namen! Ob die oder eine andere, es kommt nicht darauf an. Unterkriechen mußt du ja doch einmal, und wenn sie gesund ist und ordentlich, das bißchen Bildung fliegt schon noch an . . . Da du aber ein Künstler werden willst, das heißt, einer der Menschen vom obersten Hundert, so sage ich dir: Sich ein Weib an die Hand nehmen oder sich diese Hand abhacken lassen, das kommt auf dasselbe hinaus. Verstümmeln tust du dich so auch so, und was von dir dann noch übrigbleibt, das ist gut genug für die Hunde . . . Ich habe um mich gesehen ein ganzes Leben lang. Sie alle, mochten sie von noch so hoher Warte auf die Welt herabgeschaut haben, sobald

<sup>5</sup> Sudermann, *Die Frau des Steffen Tromholt* (Stuttgart, 1927).

<sup>6</sup> Sudermann's wife was the former Clara Lauckner née Schulz, a widow with three children from her previous marriage. They were married October 14, 1891, two years after the death of Clara's first husband.

sie beweißt waren, sanken sie rettungslos ins Mittelmäßige zurück.  
(pp. 455-6)

Sudermann himself, of course, did marry but not before providing himself with safeguards intended to insure him complete freedom from any duties and responsibilities arising from the marriage. In the first place, there appears both in the letters and in the novel to have been a mutual agreement between Sudermann and Clara Lauckner and between their counterparts, Tromholt and his wife, that the marriage should be dissolved at the end of one year. The novel describes their relationship as "ein Jahr vertraulichen und weltvergessenden Verkrochenseins . . . eine nach außen legitimierte Liebschaft, nicht mehr" (p. 73). But even during that year, Sudermann insisted upon complete freedom within the framework of the marriage, and this his wife freely accorded him, as a few lines from one of her letters reveal: "Jedenfalls gebe ich Dir nochmals die Versicherung, daß Dir nie irgendwelche Verantwortung oder Verpflichtung aus allem erwachsen soll, und ich gebe sie Dir aus wirklich liebevollem Herzen und in der Idee, Dich in der Freiheit, die Du Dir wünschst, in keiner Weise zu beeinträchtigen" (Letter of Dec. 3, 1891). Actually, in Sudermann's case, as also in the novel, the birth of a child, along with other duties and responsibilities inescapable in any marriage, curtailed this freedom considerably. Nevertheless, mutual interests and experiences gradually bound husband and wife so firmly together that their marriage continued through not one, but through thirty-three years until Clara's death, although the bitter struggle between devotion to art and duty to wife and family brought Hermann and Clara Sudermann on more than one occasion to the brink of divorce.

Turning now to the *Drei Reiherrfedern* drama, it very quickly becomes apparent that we are here dealing with the identical problem, the problem of the individual who permits marriage to interfere with the pursuit of his ideal. The result is unhappiness, bitterness, and a feeling of guilt for having permitted himself to be diverted from his mission.

The action of the play rests essentially in the hands of seven characters, and it is the failure to recognize the relationship and significance of these characters which has been primarily responsible for the obscurity of some portions of the play and for its apparently multiple motif. Since the interpretation of the various roles is a matter involving analysis of the words, actions, and attitudes of the characters through the entire drama, only the conclusions can be presented in a short treatment such as the present one. There is, however, convincing evidence that *Die drei Reiherrfedern* is an allegorical presentation of the first year of Sudermann's marriage, and that, both in his own case and in Clara's, he has split up the character portrayal among three persons in the drama.

The three characters uniting to present Sudermann's own character are: Prinz Witte, who portrays the subjective aspect of his personality, his impulses and emotions, the dreamer, idealist, and artist; Hans Lorbass,

his objective side, the voice of reason and sober judgment, manifesting impatience and rebellion toward actions, restraints, or authority founded on prejudice and emotion rather than upon reason and logic; and finally Unna Goldhaar, who appears to symbolize Sudermann's love.

Clara Sudermann's love appears in the role of Maria, Queen of Samland. At the Queen's side stand her chancellor, representing Clara's moral and ethical self, and Cölestin, the major domo, through whose lips Clara's reason speaks. In addition to these three main aspects of her personality which have been singled out, the subjects of the queen, *das Volk*, appear to symbolize the sum total of the less clearly defined urges, impulses, and attitudes of Clara's being, capable of acting independently, but normally subject to the rule of love, reason, and moral judgment.

The seventh main role is that of Herzog Widwolf, the tyrant, mortal enemy of Prinz Witte and Hans Lorbass, deeply feared by the Queen of Samland and her subjects. He appears to portray narrow-minded bourgeois society with its intolerance and malice, the tyranny of convention, Philistinism.

The scene of the play is the kingdom of Samland<sup>7</sup> which in the drama becomes the symbol of Clara's home. In the first act, Prinz Witte has just returned from his successful quest for three magic heron feathers. The first of these, when burned, will reveal to him a vision of his ideal woman, a vision of happiness; the second will unite them in love; and the third will cause her death. Hans Lorbass tries to persuade Witte to throw away the feathers before they can bring into his life an influence which will rob him of his freedom and interfere with his pathway to the heights.<sup>8</sup> Emotion, however, personified by Prinz Witte, ignores the counsel of reason and conjures up the vision of his ideal. She appears in the evening sky, misty and indistinct, and fills his whole being with restlessness and longing.

In the second act, Witte and Lorbass arrive at the court of the widowed Queen of Samland. They learn that she has yielded to the importuning of her subjects and is going to marry again. She has made a vow, however, to entrust herself and her realm only to the contender who proves himself victorious in a tournament which is being held. The tyrant Widwolf, feared by all, stands at the moment unopposed and, if no other champion appears, the Queen of Samland and her realm will find themselves subject to him. Cölestin (Clara's reason) seeks to interest Witte, but the latter replies: "Wonach ich suche, wonach ich

<sup>7</sup> Sudermann's selection of Samland as the scene of the action is certainly not without significance, for Samland is the old name for a small portion of the East Prussian coast in which are located Clara's home city, Königsberg, as well as Cranz and Rauschen, two Baltic Sea resort villages where Sudermann and Clara Lauckner vacationed together in the summer of 1891, just prior to their marriage.

<sup>8</sup> Sudermann, *Dramatische Werke* (Stuttgart, 1923), vol. 1, p. 135. All references to *Die drei Reiberfedern* are found in this volume and will be designated hereafter as R.

spähe,/Hier weilet es nicht. Auf meiner Brust/Liegt als ein Vorwurf die nüchterne Nähe/ Und raunt von Saumsal und Zeitverlust" (R, 146). Widwolf now arrogantly confronts Witte and heaps insults upon him, but he continues firm in his determination to let nothing swerve him from his course. Finally the voice of love speaks, as the Queen appears and pleads with him to remain. Witte still appears unmoved until Widwolf breaks in, and tauntingly accuses Witte of selfish cowardice. Angered by Widwolf's insinuation, Witte turns to the Queen, asking her to forgive his previous reluctance:

Vergib mir, Herrin, wenn ich zögernd nur  
Auf deinen Dienst mich einschwor. Sieh, ich schreite  
Auf eines Weges halbverwehelter Spur,  
Und diese Spur zieht mich in graue Weite.

\* \* \* \* \*

Ich bin der Sehnsucht nimmermüder Sohn,  
Ihr Mal trag' ich verborgen auf dem Leibe,  
Und eh' dies nicht entweiht ward und entwich,  
Kannst du wohl sagen: "Komm und stirb für mich"  
Doch niemals kannst du sagen: "Bleibe." (R, 153)

The Queen assures him that she will do nothing to deter him in his quest, but will always stand ready to provide help and comfort if needed (R, 153-4).

With this condition clearly understood, Witte finally voices his assent: "Sei's! Magst du nicht mehr begehren,/ Als was im Guten oder Bösen/ Mir ein gelegentlich Gelüst/ Wohl raunt, so darf ich deinem Wunsch nicht wehren:/ Hans, wappne mich!" (R, 154).

Prinz Witte engages Widwolf in combat, but Widwolf defeats him and is about to assert his claim to queen and throne, i.e., the artist and dreamer, insisting upon complete independence, which would normally imply a liaison without legal ties, finds himself for the moment powerless before Convention. A liaison would call forth social reprisals upon his partner which could not even be considered.

As Witte lies helpless, however, the populace, aroused and led by Hans Lorbass, drives the tyrant Widwolf from the realm. The chancellor, Clara's moral sense, warns that through Lorbass a pledged word has been violated. Cölestin, her reason, retorts that "Ohne seines Hasses Schrei/ Lügen wir jetzt in schnöder Tyrannei/ So wehrlos blutend, wie der unten liegt" (R, 162). Similarly, Clara's love disregards the moral aspects of the situation as the Queen decides for Witte (R, 164). The act ends as Prinz Witte, just beginning to regain consciousness, says in an urgent undertone to Lorbass: "Ich will hier fort . . . Ich *muß* fort!" Lorbass replies, half to himself: "Ja, müssen wirst du, doch ob du vermagst?" (R, 165).

Even in this very terse presentation of the second act, certain facts appear discernable: Forces within Clara, possibly physical and emotional factors, assert the need for companionship and demand that "the realm



have a king." Even her reason urges the desirability of seeking a new companion and protector to fill the place of the lost husband. Clara's love (the Queen), although still feeling a strong sense of loyalty to her dead husband, nevertheless yields to the insistent demands of her nature and accepts the necessity of a "new king in the realm." The emotional side of Sudermann's nature, touched by the young widow's loveliness and her plea, agrees to become her companion and protector. He defies convention, however, by exacting a promise that his freedom will not be impaired in any respect. Convention, naturally, can not countenance a relationship of this sort and a struggle ensues between Sudermann and convention in which the latter prevails and momentarily it appears as though bigotry and Philistinism have been triumphant.

At this point Sudermann's reason asserts itself in rebellion against enslavement to convention and finds support in the emotional forces within Clara. Together they circumvent the social authority by formally marrying to satisfy convention, but privately agreeing that the union will be terminated at the end of one year and will in the meantime be treated merely as "eine nach außen legitimierte Liebschaft." This entire sequence of events and considerations as presented in the symbolism of the drama coincides with the situation leading up to the marriage of Clara Lauckner and Sudermann as he himself records it.

The third act opens with Witte unhappy, critical, and unjust to those about him. The Queen tries without success to soothe his troubled spirit and finally confesses defeat: "Ich fürchte, Freund, du lernst es nie, in dieses Landes Eigenart dich fügen." He replies: "Füge dich, heißt: belüge dich" (R, 176). Possibly in no place does Sudermann express more succinctly the guiding principle of his life and the attitude which made a conflict with convention inevitable, the attitude which made adjustment to marriage and the domestic life almost impossible. "To yield is to be untrue to oneself." All about him love, loyalty, and duty impelled him to compromise, to make concessions, yet by so doing he felt he would be sinning against his true self, the artist, would be violating his sacred trust, his artistic mission. Finally, when this conflict becomes so bitter that it threatens to destroy him, Reason rebels. Hans Lorbass speaks to Witte:

Herr, länger seh' ich dieses Spiel nicht an!  
Schlag um dich, zünd ein Feuer, marte, morde,  
Mach dir ein Rührei aus der ganzen Horde,  
Doch lach dir eins und fühle dich als Mann. (R, 178)

The depth of Sudermann's bitterness is apparent in Witte's reply:

Als Mann? Als Ehemann! So heißt das Wort.  
Das ist mein Amt. So nennt sich meine Würde.  
Willst du empor, so schaff dir eine Bürde,  
Plagt dich der Hunger, wirf die Speise fort,  
Und hörest du dein Herz nach Freiheit schrei'n,  
Such einen Kerker, lege dich hinein. (R, 179)

Yet this bitterness is directed toward the fetters of love and duty which bind him and not toward his wife, for when Lorbass suggests that he apparently hates the Queen, Witte offers a beautiful tribute to her in which he tells him that it is her very kindness and goodness which place him so deeply in her debt that he is powerless to free himself (R, 179).

Witte is tormented by the feeling that his wretched state is the direct consequence of his own folly.

Ein Mann trägt wohl selbst Schmach,  
Schmutzklumpen schleppt er keuchend hintennach,  
Und hungert, giert, und schwingt sein Schwert trotzdem.  
Doch wer sich sagen muß: Du hast  
In schnöder Spielerei dein Glück verpaßt,  
Wem soll *der* wohl die Stirne zeigen, wem?

Ich . . . zieh', mit Mißmut schwerbeladen,  
Des armgewordenen Lebens schnurgeraden  
Spazierweg schnurgerad hinab,  
Mit Pflichten wie mit Gräbern eingezäunt —  
Doch säß' in meinem Halse noch ein Schrei,  
Ich schrie': Errette mich vom Alltag, Freund! <sup>9</sup>

In his despondency, Witte turns to the magic of the heron feathers. The second feather, burned in solitude, would unite him with his ideal, his happiness. As the feather flames up, the Queen appears in the doorway, and Witte bitterly assails her for nullifying the feather's magic. In the face of his bitterness she appears to feel that the future holds no hope for them and she offers him his freedom together with the promise of her enduring love.

Doch nun geb' ich dir gern von allen Gaben  
Die einzige, die mir zu geben blieb:  
Die Freiheit! . . . Nimm und glaub: ich hab' dich lieb. <sup>10</sup>

Witte's bitterness is suddenly dissipated, the tension which had built up in his soul recedes. He is, to be sure, no freer than before, but

<sup>9</sup> R, 180-1. In a letter to his wife, dated January 5, 1892, Sudermann expresses this same fear of the commonplace: "Mein Leben ist naturgemäß eine Kette von Erregungen, ja, ohne diese Erregungen wäre ich gar nicht imstande zu leben. Das bürgerliche Gleichmaß der Dinge ist für mich nicht geschaffen. Ich würde darin dumpf und stumpf werden."

<sup>10</sup> R, 186-7. These and the preceding lines undoubtedly reflect the relationship existing between the Sudermanns in the spring of 1892 as revealed in the following letter from Clara to her husband, dated May 11, 1892:

"Ich will Dir schließlich auch nur sagen, daß ich in *jeder* Beziehung aus Deinem Leben schon jetzt zurücktrete. Du bist absolut frei in *jeder* Beziehung, frei von jeder Verantwortung. Otto scheint Anna gesagt zu haben, daß Du meines Elendseins wegen zu Hause bleibst. Heinz, dagegen protestiere ich, so sehr ich kann. Ich bin jetzt nicht elend, und Du sollst hin, wohin es Dir gefällt.

"Das ist natürlich nur gesagt, wenn Du unter dem Zwange des formellen Gebundenseins leidest. Kannst Du arbeiten und diese kurze Zeit so leben ohne Dich zu beklagen, so weißt Du, daß ich mit aller Liebe und Treue, deren ich fähig bin, zu Dir gehöre."

Maria's love and generosity bring temporary relief to his soul, as he expresses in the following lines:

Schau, was du gibst, du große Geberin,  
 Das ist nicht dein. Doch gabst du so voll Güte,  
 Daß aus der Not selbst, deren Knecht ich bin,  
 Mir etwas wie ein Frohmut leis erblühte.  
 Zwar frei sein kann ich nicht, doch daß du meine Ketten  
 Wohltätig mir verbargst  
 Und den ohnmächt'gen Krampf, mich zu erretten,  
 Nicht richtend mir verargst,  
 Das ist wie Freiheit, und das tut so gut,  
 Das ist, als gösset du mir neues Blut  
 In den verarmten und verdorrten Leib. (R, 187)

The third act ends thus on a note of harmony and peace, but in the fourth act a serious problem soon compels attention. News comes that Widwolf has laid siege to the castle and threatens that the land will be spared only if Witte and Lorbass are turned over to him. At first Witte urges that they save the land through sacrificing him.

To understand the significance of the foregoing it should be pointed out that the background of much of the conflict between the Sudermanns and convention is to be found in the malicious narrow-mindedness of Königsberg society which Sudermann hated, and from which Clara suffered deeply. On one occasion when Sudermann had been working in Paris for several months, Clara wrote:

Es wäre ja gut, wenn Du, und wäre es auch nur für kurze Zeit, Dich bei mir aufhieltest, ein gräßlicher Klatsch hat sich erhoben, unter dem ich umso mehr leide, als ich ihn ignorieren muß. Aber schließlich ist das immer kein Grund, dich in der Arbeit, die gut vorwärts geht, zu unterbrechen. Sollte ich es nicht mehr aushalten können, so würde ich Dich schon bitten zu kommen, und ich habe das feste Vertrauen, daß Du mir auch zu Hilfe kommen würdest, wenn ich allein nicht fertig würde. Ach, wäre ich nur nicht in Königsberg! (Letter of January 7, 1892).

Sudermann felt that much of what Clara suffered at the hands of Königsberg society was the direct result of her being married to him. Hence, in the play, Witte urges that the Queen rid herself of him. Similarly Sudermann, after half a year of marriage, made arrangements with his lawyer, Lobes, for a divorce. He writes Clara on March 10, 1892: "Sei unbesorgt, ich habe schon darauf hingearbeitet, daß bei unserem Auseinandergehn das ganze Odium auf mir sitzen bleibt." The divorce, however, did not materialize, and in the play, likewise, circumstances led Witte to oppose Widwolf instead of surrendering to him. He succeeded in killing Widwolf, in removing him permanently from the scene, and there appears little doubt that this symbolizes the removal of Clara and the children from the influence of hated Königsberg eleven months after the Sudermanns' marriage, to establish a new home in Dresden. Sudermann himself now set up quarters in Berlin, feeling that by

removing himself from the distractions and restrictions of domestic life, he could devote himself more effectively to his writing. So, in the play, having saved the Queen from the tyrant Widwolf, he feels that he may again seek freedom and independence:

So lös ich denn von meinem Leib den Knebel  
Mit welchem Niederlage, Schlafheit, Schmach  
Und dumpfer Druck, mit welchem eignes Leid  
Und fremde Güte meinen Willen brach. (R, 213)

Despite these blunt words, clearly referring to marriage, the parting from the Queen is tender as he asks her to forgive him for his injustice to her. Maria, however, now confesses that her love had caused her to be equally unjust to him.

Ich habe schwer an dir gefehlt.  
Ich sah dein Elend, sah die Spur  
Wachsenden Grams in welken Zügen  
Und dachte doch Eines, Eines nur:  
Wie kann ich ihn um die Fahrt betrügen,  
An der seine Seele lechzend hängt  
Dahin sein strauchelnder Fuß sich drängt,  
Auf daß er in Liebe oder in Hasse  
Nie wieder, nie wieder von mir lasse . . .  
So tat ich . . . Und wie Hochzeitsleute,  
Von dunklem Kirchenglockenrauschen  
In lächelnde Träume eingelullt,  
Am Altar ihre Ringe tauschen,  
So nahen *wir* uns *scheidend* heute  
Und – tauschen lächelnd – Schuld um Schuld. (R, 214)

Poetic necessity undoubtedly dictated this harmonious resolution of the conflict at the end of the fourth act, but in Sudermann's actual experience, the agonizing inner struggle between loyalty to Family and duty to Art continued for many years. A diary entry of August 23, 1894, which Irmgard Leux includes in her collection of Sudermann's letters, gives some idea of the intensity and bitterness of this fundamental conflict about which Sudermann wove his symbolic drama of the three heron feathers.

Sudermann had made another attempt to accommodate himself to wife and family and had spent a week with them in their Dresden home. Now, back in his own Berlin quarters, he writes: "Grauensvolle Tage liegen hinter mir. An einen Aufschwung war in diesem Familienmilieu nicht zu denken, das sah ich bald ein. – Der bitterste Selbstvorwurf quälte mich vom Erwachen bis zum Schlafengehen: Warum, warum hast du dir diese Fesseln geschmiedet, mit denen beladen du jetzt am Boden kriechst? – Und das arme Weib tat mir leid. – Nachts schlich sie in der Wohnung herum, von Angst gequält. – Vielleicht fürchtete sie, ich hätte mich verliebt und wolle sie darum verlassen. Jedes freundliche Wort sog



sie voll Inbrunst in sich hinein. . . . Verlassen tu ich sie nicht, wenn ich nur Freiheit zum Atmen behalte."

The main part of the play finishes with this parting at the end of the fourth act. Fifteen years have passed as the fifth act opens. Witte and Lorbass are again in Samland, aged and scarred; they have travelled far in quest of the ideal and have returned empty-handed, asking no longer for happiness, but only for peace and rest. By the seashore they encounter the Queen, and Witte, as he sees her, realizes that during their year together he had experienced at least a taste of the happiness for which he had searched the world in vain. He tells Maria how the white heron has avenged itself:

Ja, wissen sollst du; ein Zauber war  
Mir Schuld und Schicksal Jahr um Jahr;  
Ein Zauber machte mich sonnenblind  
Für Lieb' und Lachen und Weib und Kind;  
Ein Zauber hetzte mich von dir fort  
Und hetzte mich fürder von Ort zu Ort —  
Und hat mein Glück, das leuchtenden Flugs  
Aus meinem *Sturze*<sup>11</sup> gen Himmel wuchs,  
Das Gnad' um Gnaden auf mich gehäuft,  
In einer Pfütze von Tränen ersäuft. (R, 228-9).

Determined to rid himself once and for all of the longing for the phantom which had brought him only discontent and had made him blind to the happiness which might have been his, he burns the third heron feather. Maria sinks dying at his feet, whispering: "Nun sind wir zwei genesen/ Von aller Not . . . . / — Bin doch . . . dein Glück . . . gewesen/ Bis . . . in den Tod" (R, 229).

These lines, written late in 1898, were prophetic, for Clara Sudermann was indeed his true happiness, a source of strength, aid, and encouragement for him until her death in 1924.

Soergel's verdict: "Die Personen in den drei Reiherfedern sind unklar und verschwommen, unverständlich bleibt ihr Handeln" was presumably a valid pronouncement when made. However, while the dramatic effectiveness of the play may be as open to question now as then, the biographical material now available clears away much of the former obscurity. Characters formerly appearing vaguely drawn and without clearly apparent significance, now come into clear focus and are given essential meaning. Seemingly pointless action and obscure remarks and references take on significance when referred to the now accessible autobiographical material.

<sup>11</sup> Here and elsewhere in the drama, he speaks of his marriage as a *Sturz* or a *Fall*; cf. R, 179-180.

## AN ENGLISH GOETHE PARODY

WAYNE WONDERLEY  
*The Ohio State University*

In 1797 Europe was tense and apprehensive. The French revolution, whose ideals many fair-minded men had been inclined to accept, had turned into a maelstrom of horror and excess. The successes of Napoleon were fraught with the threats of further cataclysms. The world appeared topsy-turvy. Englishmen especially were uneasy, and justifiably so. Was not the Directory plotting to invade Britain and humble her?

Revolutionary ideas were however by no means restricted to the field of politics. These disruptive, Jacobin notions were seemingly omnipresent, and even included letters and the theater. What, for example, should the British think about the latest achievements of their German cousins in the literary sphere? Some of the *Sturm und Drang* production had been translated into English and was familiar to the British public. *The Annual Register* (For the Year 1790, London, 1793, 118), to single out one possibly representative voice, had minced no words a few years earlier in characterizing Goetz, Clavidgo (sic), Stella, and Werter as "reprehensible" and "immoral." The *Register* was quoting Henry Mackenzie's *An Account of the German Theatre*, which he had first read before the Royal Society of Edinburgh in 1788. It is of interest to notice that often, as here, knowledge of German literature was gained second-hand through French sources. In this case Mackenzie had depended upon Friedel and De Bonneville's *Nouveau Théâtre Allemand*, 1782-1785, as is remarked by V. Stockley, *German Literature as Known in England 1750-1830*, London, 1929, 178.

Even the government, through the Tory ministry of William Pitt (The Younger, 1759-1806), became alarmed at the proliferation of factious innovations and decided to take countermeasures. Among the more interesting unofficial acts was the publication of *The Anti-Jacobin*, a weekly paper issued for eight months during 1797-1798.

The prime mover behind *The Anti-Jacobin* was George Canning (1770-1827), who as prime minister was later to become famous for his policy of non-intervention unless the peace of Europe were endangered. At this time Canning considered it wise to intervene journalistically, for, together with a group of friends, he perceived the desirability of the party's confusing and confounding its enemies by means of a fearless literary organ. As the prospectus of the paper stated, the editors were the "avowed, determined, and irreconcilable enemies of JACOBINISM in all its shapes, and in all its degrees, political or moral, public and private, whether as it openly threatens the subversion of States, or gradually saps the foundations of domestic happiness . . ." (7)

Harassed by military, political, and economic pressures, Pitt was happy to have the support of the paper, although, yielding to the

importunities of colleagues who were becoming alarmed at the "boldness of the language employed," he later stepped in to effect suspension of the paper. (Background facts concerning *The Anti-Jacobin* have been gleaned from the Charles Edmonds edition of the *Poetry of the Anti-Jacobin*, London, 1890.<sup>3</sup> Unless otherwise indicated, all pages references in this paper are to this edition. The literary pieces of *The Anti-Jacobin* were collected and published in one volume in 1800 as *The Poetry of the Anti-Jacobin*).

Among the literary polemics of the paper is a spritely satire on the German drama entitled *The Rovers; or, The Double Arrangement*. (The title is sometimes incorrectly, but perhaps not improperly, referred to as *The Double Entertainment*. Thus Alois Brandl, "Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England," *Goethe-Jahrbuch*, Frankfurt a/M, 1882, III, 52; likewise Jean-Marie Carré, *Goethe en Angleterre* Paris, 1920<sup>2</sup>, 26; also, more recently, Stockley, 132. Helene Richter however in her *Geschichte der englischen Romantik*, Halle a/S, 1911, I, 2, 187, gives the title correctly). This piece, published in issues XXX of 4 June and XXXI of 11 June, 1798, is introduced by the paper's "ingenious correspondent, Mr. Higgins" (201). Although the literary contributions to *The Anti-Jacobin* were purposely kept anonymous, one may speculate that the pseudonymous Mr. Higgins is none other than George Canning. Many data pointing either to individual or composite authorship of each article in the paper have been adduced, although author identity never has been, and probably never will be, indisputably established. (See Richard H. Perkinson, "The Anti-Jacobin," *Notes and Queries*, CLXXII [6 March 1937], 164). It is presumed that, in addition to Canning, the following also had a hand in the composition of *The Rovers*: John Hookham Frere, George Ellis, William Gifford (the editor of the weekly), and possibly even Pitt.

In any case, Mr. Higgins has been excogitating concerning the German stage and has composed, "in imitation of the most popular pieces of that country, which have already met with so general reception and admiration in this—a Play; which, if it has a proper run, will, I think, do much to unhinge the present notions of men with regard to the obligations of civil society, and to substitute, in lieu of a sober contentment, and regular discharge of the duties incident to each man's particular situation, a wild desire of undefinable latitude and extravagance, — an aspiration after shapeless somethings that can neither be described nor understood, — a contemptuous disgust at all that *is*, and a persuasion that nothing is as it ought to be; — to operate, in short, a general discharge of every man (in his own estimation) from every tie which laws, divine or human, which local customs, immemorial habits, and multiplied examples, impose upon him; and to set them about doing what they like, where they like, and how they like, — without reference

to any law but their own will, or to any consideration of how others may be affected by their conduct." (202)

After further satiric elaboration, Mr. Higgins then states: "Destroy the frame of society, —decompose its parts,—and see the elements fighting one against another,—insulated and individual,—every man for himself . . . and there is then some hope of a totally new *order of things*,—of a *Radical Reform* in the present corrupt system of the world." Continuing, he points out that the "German Theatre appears to proceed on this judicious plan. And I have endeavoured to contribute my mite towards extending its effect and its popularity." (203) ("Radical Reform" was a popular slogan referring to the reform of the English electoral system. Before the revolution, Pitt the Younger had introduced several bills to this effect, but he later rejected the idea. Advocacy of "radical reform" hence became a mark of "radicalism." In the usage of *The Anti-Jacobin* this term is almost synonymous with Jacobinism. For this elucidation I am indebted to the *Dictionary of Political Words and Phrases* which is being prepared by my colleague, Hans Sperber).

According to Mr. Higgins, the moral of his play, which consists, in addition to a summary of the "plot," of fragments of acts 1, 2, and 4, is "obvious and easy; and is one frequently inculcated by the German dramas which I have had the good fortune to see; being no other than '*the reciprocal duties of one or more husbands to one or more wives, and to the children who may happen to arise out of this complicated and endearing connection.*'" (204)

What is the nature of this play to which Mr. Higgins so circumstantially introduces us? It is patently a parody, and, as the author indicates in both introduction and footnotes, draws primarily upon Goethe, with additional expropriations from Kotzebue and Schiller. The Goethe dues are assessed against *Stella* (translated 1798 by Benjamin Thompson) with the original ending, of course, where the two women and the man are to live in trivalent harmony. Spurious medievalism, possibly with *Götz* imitations in mind, is castigated. Kotzebue's contributions are divided between *The Stranger* (Sheridan's 1798 adaptation, based upon an anonymous translation, of *Menschenhaß und Reue*) and *Count Benjowsky* (*Graf Benjowsky oder die Verschwörung auf Kamtschatka*, translated 1798 by W. Render). Schiller apparently inspired little more than the title, and a general atmosphere of extravagance and bravado through *The Robbers* (translated 1792 by A. F. Tytler, Lord Woodhouselee). *Cabal and Love* (translated 1795 by T. Boosey) is alluded to in the prologue only, with an appropriate footnote.

As in any situation concerned with "influences" or "borrowings," circumspection is required in attempting to determine debtor or lender. This is particularly true where several authors and works are involved, and where intermingling of plot or person, motif or motivation may



prevail. From the evidence available, any competent judge would probably agree that in *The Rovers* Mr. Higgins is presenting his conception, purposely distorted, of certain phenomena which appear to him symptomatic of current German drama. These phenomena, all of which Mr. Higgins envisages as generally germane to his anti-Jacobin diatribe, are directly or inferentially charged against the German stage, which is thus made representative through *The Rovers* of anything undesirable or inimical to a well-ordered, anti-Jacobin society. Mr. Higgins of course keeps his tongue in his cheek. Outward, stylistic sins are typified by means of florid tropes, sententious trivialities, rancid maudlinism, and self-important balderdash. This rhetoric is occasionally pointed up by ridicule of more specific contemporary motifs in literature, such as the pure, unsullied heart of the poor versus the treacherous, ignoble mind of the rich. In general, then, *The Rovers* appears directed against "license" on the German stage, with excessively sentimental language and extreme naiveté as the primary targets.

Despite the seemingly impressive list of *dramatis personae* the plot, if such it be, is of course tenuous. The time is from the twelfth to the "present" century. Stripped of vacuous turgidities, the plot parses down to the theme of the man, Casimere, between two women, Matilda (paramour) and Cecilia (wife). This theme however is unhinged by Matilda's original passion for Rogero, who is the victim of a treacherous confinement. The following extracts from the *dramatis personae* suggest certain cross-cohabitative complications:

Pantalowsky and Britchinda, children of Matilda, by Casimere;  
Joachim, Jabel, and Amarantha, children of Matilda, by Rogero;  
Children of Casimere and Cecilia, with their respective nurses; Several children — fathers and mothers unknown.

There are several points of resemblance between *The Rovers* and *Stella*. The introduction to the second installment of *The Rovers* in *The Anti-Jacobin* calls attention to the fact that the meeting between Matilda and Cecilia and their "sudden intimacy" had been "censured as unnatural." But, the introduction explains, it "is taken, *almost word for word*, from *Stella* . . . from which also the catastrophe of Mr. Higgin's play is in part borrowed, so far as relates to the agreement to which the ladies come, as the reader will see by and by, to share Casimere between them." In addition, the "dinner-scene is copied partly from the published translation of *The Stranger*, and partly from the first scene of "*Stella*." The correspondences to which Mr. Higgins alludes are of course to be taken *cum grano salis*, as his next statement suggests: "The song of Rogero, with which the first act concludes, is admitted on all hands to be in the very first taste; and if no German original is to be found for it, so much the worse for the credit of German literature." (220)

To elaborate somewhat on actual parallels between *Stella* and *The*

*Rovers*, it may be mentioned that both receive their initial impulse from the development of intelligence concerning other guests at the inn through dialog concerning commonplace matters such as the fetching of luggage, delay of the post-waggon, and preparations for dinner. Both pieces present a mysterious "widow" who is leading a somewhat secluded life while pining for her departed lover. In each case this woman is presumably repentant for past amorous mistakes. Furthermore, Cecilia is the name shared in each play by the deserted wife and mother. Also, as suggested, almost literal correspondences occur occasionally: Mrs. Summers, "Oh men! men!" (*Stella*, act two); Cecilia and Matilda, "Ah these men! these men!" (211) Finally, an occasional *Werther* reminiscence may be detected in *The Rovers*: ". . . I saw her on a charitable visit, spreading bread-and-butter for the children, in a light-blue riding-habit. The simplicity of her appearance—the fineness of the weather—all conspired to interest me—my heart moved to hers—as if by magnetic sympathy. We wept . . ." (232) As Carré points out (27), Casimere's attire (212) is suggestive of *Werther's*.

Aside from the mysterious, sorrowing "widow," and a tendency toward plethoric detail in stage directions, specific parallels between Kotzebue's *The Stranger* and *The Rovers* are slight. Since Kotzebue was at this time a popular success on the British stage, it is not surprising that another of his hits, *Count Benyowsky*, should be included as an additional, general parodic target of *The Rovers*, although immediate correspondences between the two plays are likewise few. In spite of several footnote references, largely of a stylistic nature, it is likely that *Count Benyowsky* inspired *The Rovers* with little more than some Slavic-sounding names and melodramatic maudlinism.

*The Rovers* is a parody excelling in humor. The humor ranges from playful persiflage to obtrusive burlesque. It may appear as sly satire in the introductory remarks, gross ridicule in the *dramatis personae*, florid travesty in the text, excessive detail in stage directions, or raillery in the footnotes. As brief samplings I refer to excerpts already quoted from the introduction and cast of characters. The fifth strophe of the "Song" by Rogero may serve as an additional illustration of the play's trenchant wit:

There first for thee my passion grew,  
Sweet! sweet Matilda Pottingen!  
Thou wast the daughter of my tu—  
—tor, law professor at the U—  
—niversity of Gottingen—  
—niversity of Gottingen. (216)

Perhaps a representative incident in the text, already alluded to, is the almost instantaneous intimacy between the two strangers Matilda and Cecilia who, when struck by a "sudden thought," swear eternal friendship and, embracing, resolve to live together, anticipating the

*ménage à trois*. The footnotes express surprise that anyone should take offense at any doubtful morality in German plays. The footnotes caricature peccadillos often ascribed to inadequacies of translation, or, anticipating Mark Twain, poke linguistic fun at the German language. Thus, one is advised to consult "Schüttenbruch on the German idiom" for enlightenment concerning "Smellmynkern Vankelfer" (208). The text cavalierly disposes of the non-existence of act three as follows (also quoted by Carré, 28): "Act the Third—contains the éclaircissements and final arrangement between Casimere, Matilda, and Cecilia; which so nearly resemble the concluding act of *Stella*, that we forbear to lay it before our readers." (231) (*The Rovers*, later reworked and entitled *The Quadrupeds of Quedlinburgh; or the Rovers of Weimar, Tragico-Comico-Anglo-Germanico-Hippo-Ono-Dramatico-Romance*, was performed at the Haymarket Theatre 6 July, 1811). (217)

To conclude: *The Rovers* parodies Goethe and Kotzebue. Since Kotzebue seemed everywhere to be more popular with the public than with the critics, one wonders how accurate an indication of British reaction to the *Sturm und Drang* Goethe this rather neglected parody is. A successful burlesque need not imply that the public regards the original with contempt, but rather may be taken as a further indication of popular interest, or even approval, as Thompson remarks (L. F. Thompson, *Kotzebue*, Paris, 1928, 66). Because of its intentional bias, the attitude of *The Anti-Jacobin* can hardly be accepted as representing English opinion in general. One may well suspect that the preclassic Goethe was not entirely unacceptable to English literary tastes at this time.

Apart from the criticism of *Stella*, *The Rovers* is an interesting link in the development of the dramatic literary satire. It is hardly a coincidence that 1797 is also the year in which Tieck's *Der gestiefelte Kater* appeared. Due to the proximity of the publishing dates it would be unwarranted to assume either that Tieck knew of *The Rovers*, or vice versa. However an indirect connection may very well exist. *The Rovers* makes use of a technique found also in Henry Fielding's *The Tragedy of Tragedies, or Tom Thumb the Great* (1730-1731). I am referring to the use of parodied language documented by notes with quotations from or allusions to the satirized authors. The connection here seems apparent. On the other hand, Fielding's *Tom Thumb* is clearly among the sources used by Tieck in one of his *Phantasus* "Märchendramen," *Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen*, as Edwin H. Zeydel suggests (*Ludwig Tieck and England*, Princeton, 1931, 40). These aspects tend to reinforce the fact that *The Rovers* forms an important link in the history of the genre. In any case, the play provides opportunity for interesting speculation in this phase of Anglo-German literary relations.

## NEWS AND NOTES

### Concerning the Source of Irving's "Rip Van Winkle"

Being at work on a larger study of Washington Irving's literary relations to Germany, I was naturally interested in Professor Krumpelmann's note in the November issue of the *Monatshefte*. I should like to add a few facts to his statements.

It is always precarious to claim the primacy of a literary source, and Krumpelmann's reference to Bayard Taylor as "the first person definitely to state the source and the nature of the German element in Irving's 'Rip Van Winkle'" is not quite accurate. Taylor's identification is one in a long series, but not the first one. Years before Taylor published his travel sketches entitled "By-Ways of Europe" in the *Atlantic Monthly* in 1868, where he included "The Kyffhäuser and its Legends" and identified the "Peter Klaus Story" as Irving's source, a complete translation of the German tale had appeared under the title "Peter Klaus. The Legend of the Goatherd — Rip Van Winkle," in the American magazine *Port Folio* of August 1822. Here the editors first identified Büsching as Irving's source and introduced their translation with this prefatory note:

The following legend is offered to our readers, not only on the score of its intrinsic merit but as being the undoubted source from which Geoffrey Crayon drew his Rip Van Winkle.

This story of the Goatherd is to be found in Büsching's [sic] Popular Tales, p. 327, where it is followed by a second legend on the same subject; both have reference to the celebrated emperor Frederick Barbarossa . . . <sup>1</sup>

In the three years after the publication of Irving's most popular story, criticisms of his lack of originality and his dependence upon literary materials grew more frequent until he found it necessary to explain his position. In a footnote at the end of "The Historian" in *Bracebridge Hall* Irving said:

I find that the tale of Rip Van Winkle, given in the Sketch Book, has been discovered by divers writers in magazines, to have been founded on a little German tradition, and the matter has been revealed to the world as if it were a foul instance of plagiarism marvelously brought to light. In a note which follows that tale, I had alluded to the superstition on which it is founded, and I thought a mere allusion was sufficient, as the tradition was so notorious as to be inserted in almost every collection of German legends. I had seen it myself in three. <sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Port Folio*, XIV (Aug., 1822), 144-147.

<sup>2</sup> Printed in the London edition (1822), II, 230, from which it was translated and included as a footnote in the German edition of Irving's *Sämmtliche Werke* (Frankfurt, 1826-1837), XVII, 94f. This note is missing in the first American edition of 1822, but is printed in a revised edition of the same year (vol. II, 187), available in the Irving Collection of the New York Public Library.



Actually Irving had never made any claim to originality and had indicated his source at the end of "Rip Van Winkle": "The foregoing tale, one would suspect, had been suggested to Mr. Knickerbocker by a little German superstition about the Emperor Frederick *der Rothbart*, and the Kypphäuser mountain."<sup>3</sup>

Bayard Taylor, J. B. Thompson, R. Sprenger, and Professor Pochmann gave Otmar as Irving's source,<sup>4</sup> but only the latter wondered why Irving referred to the story of "Emperor Frederick *der Rothbart*," which actually follows the "Peter Klaus" story in the Otmar collection,<sup>5</sup> but has no bearing upon the plot of "Rip Van Winkle." In all essential points Irving's story is the story of Otmar's "Peter Klaus," but Irving did not use Otmar. He used Büsching's *Volks-Sagen, Märchen und Legenden* (Leipzig, 1812), a collection of German folklore that he kept and brought back to America and which is still among his books at "Sunnyside."

Only Büsching's arrangement and sequence of legends clarifies Irving's explanatory note. Under section VII of this volume, entitled "Sagen und Märchen vom Harz" (303-370), item 69 is a collection of six stories called "Der Kyffhäuser." The fourth of these is "Der Ziegenhirt," the story of "Peter Klaus," the sixth is "Der verzauberte Kaiser," which is again subdivided into separate stories of Emperor Frederick. Hence it was logical and correct for Irving to refer to his source as the "little superstition about the Emperor Frederick *der Rothbart*, and the Kypphäuser mountain."

University of Michigan.

—Walter A. Reichart

### Die Deutsche Schillergesellschaft

Die Deutsche Schillergesellschaft zu Marbach gedachte der einhundertfünfzigjährigen Wiederkehr von Schillers Todestag bei einer mehrtägigen Feier, in der Gerhard Storz am 5. Mai 1955 über „Schillers Dichtertum“ eine nicht zu übersehende Rede hielt und Thomas Mann seinen „Versuch über Schiller“ am 8. Mai sprach, der wohl sein letztes öffentliches Auftreten bedeutete. Die Ausstellung im Schiller-Museum zeigte ein neues Zimmer mit dem Leitgedanken „Cotta als Verleger der Klassiker.“ Bei Fackelschein wurden auf der Schillerhöhe vor dem Museum Szenen aus *Wilhelm Tell* aufgeführt und eine Woche lang spielte das Staatstheater zu Stuttgart die großen Schillerschen Dramen.

Die zu dieser Feier herausgegebenen Veröffentlichungen sind auch für uns in USA von besonderem Interesse:

1. Eine Faksimilewiedergabe der ersten neun Briefe des im Weimarer Archiv liegenden Goethe-Schiller-Briefwechsels mit einer Einleitung von Professor Willy Flach.
2. Ein 76 Seiten umfassender Bilderband: *Friedrich Schiller, Stätten*

<sup>3</sup> Irving's *Works* (Hudson Edition, New York, 1882), XVII, 166 f.

<sup>4</sup> *Atlantic Monthly*, XXI (May, 1868), 623, *Harper's New Monthly Magazine*, LXVII (Sept., 1883), 617-622, *Programm des . . . Progymnasiums zu Northheim*, 1901, 3-14, and H. A. Pochmann, "Irving's German Sources in *The Sketch Book*," *Studies in Philology*, XXVII (July, 1930), 496, 498.

<sup>5</sup> [J. C. C. Nachtigal], *Volcks-Sagen nacherzählt von Otmar* (Bremen, 1800), 153-158.

- seines Lebens und Wirkens* (Volksverlag Weimar) von Dr. Gerhard Femmel.
3. Eine Neuauflage der Rede von Schillers Lehrer an der Karlschule: Jakob Friedrich Abel, „Über das Genie,“ mit einem Nachwort von Dr. Müller-Seidel, ein wichtiges Dokument der Schillerbiographie.
  4. *Schiller, Reden im Gedenkjahr 1955*, zweiundzwanzig Reden, von Thomas Mann, Gerhard Storz, Friedrich Beissner, Reinhard Buchwald, Paul Bökmann, Benno von Wiese u. a.
  5. Die auch buchtechnisch außerordentlich erfreuliche, 1128 Seiten umfassende Auswahl aus Schillers Werken auf Dünndruckpapier, ausgewählt und eingeleitet von Ackerknecht, Binder, Seitzner und Storz, die zu dem unglaublich billigen Preise von DM 3,50 an Mitglieder abgegeben wird.

Mit einiger Beschämung leist man im Jahresbericht, daß die Mitgliederzahl der Deutschen Schillergesellschaft am 1. Mai 1954 nur 900 betrug. Sollte nicht bei der nächsten Jahresversammlung der MLA ein energischer Versuch gemacht werden, der Gesellschaft und dem Museum auch unsern so notwendigen Beistand zu sichern? Der Jahresbeitrag ist nur DM 5— und kann hierzulande gezahlt werden an Georg J. Iberle, Secretary, 3744 N. Ashland Avenue, Chicago 73, Ill., oder natürlich an die Gesellschaft direkt (Süddeutsche Bank, Stuttgart Conto 15315).

Erwähnt möge in diesem Zusammenhange noch werden die schon im vorigen Jahre erschienene Knaur-Klassiker-Ausgabe von Schillers Werken in zwei Bänden, ebenfalls herausgegeben und eingeleitet von Professor Erwin Ackerknecht, die auf ihren 2000 Dünndruckseiten so ziemlich alles enthält, was für uns von Wert ist, einschließlich der Essays, und die weniger als \$5.00 kostet. Sie sollte besonders unsere Studenten interessieren und kleineren Bibliotheken willkommen sein.

*Johns Hopkins University.*

—Ernst Feise

### Kentucky Foreign Language Conference

“Foreign Languages and World Leadership” will be the theme of the Ninth University of Kentucky Foreign Language Conference, to be held on the campus at Lexington, April 26-28, 1956. Featured will be an International Relations Session on “Some African Problems,” discussed by representatives of countries concerned.

In addition, some two hundred scholars and teachers from throughout the nation will read papers, both academic and pedagogical, in sectional meetings devoted to Classical Languages, French, Spanish, Italian, German, Hebrew, Biblical and Patristic Studies, Comparative Literature, Linguistics, Bibliography, Medieval Studies, the Teaching of Latin, the Teaching of Modern Languages, and Teaching of Foreign Languages in the Elementary School.

The 1955 Conference drew approximately 500 registrants, representing 214 institutions, and thirty-nine languages and language areas (from Azerbaijani to Swahili and from Finnish to Latin), from thirty-one states, two provinces of Canada, the Federal Republic of Germany,

France, Free China, Greece, India, Iran, Norway, Sweden, and the United Kingdom of Great Britain and Ireland.

Dr. Jonah W. D. Skiles (Ancient Languages) is Director of the Conference, and Dr. Daniel V. Hegeman (German) and Dr. L. Hobart Ryland (Romance Languages) are Associate Directors. Programs may be had from the Director, Dr. Jonah W. D. Skiles, Department of Ancient Languages and Literatures, University of Kentucky, Lexington.

Scholars, teachers, ministers, and others interested in foreign languages and cultures are invited to submit titles and general description of papers they wish to offer for the Tenth Conference (April 25-27, 1957), between September 1 and December 1, 1956.

## TEXTBOOKS RECEIVED

**PROGRESSIVE GERMAN READERS: BOOK V: WALLENSTEIN.** By Meno Spann and Werner F. Leopold. Boston: D. C. Heath and Company, 1955. 58 pages (40 pages of text). Price: 64 cents.

Slightly more than half of this reader is devoted to a fictional account of Wallenstein's last trip to Eger and his assassination. The authors have sketched in the historical background of the period as far as this was possible under the circumstances. The remainder of the booklet contains a brief evaluation of Wallenstein as an historical and literary figure, a short sketch of Schiller's life, and a résumé of the Wallenstein trilogy, including a number of direct quotations from the dramas.

This fifth book of the present series introduces 380 new key words for a total of approximately 1580 in the five booklets (author's count). All common complexities of sentence structure (dependent clauses, infinitive and participial phrases, extended adjective constructions, etc.) occur in the text. The subjunctive is freely used.

The reader is carefully glossed (in footnotes), and the vocabulary appears to be both adequate and accurate. A few questionable points were noted on page 28: the reference to a performance of *Die Räuber* in Stuttgart is misleading. It was not performed there until 1784, after Schiller's departure. His flight did not take him to Baden, but to the *Kurpfalz*. There is a misprint in the sentence at the top of page 29.

The compact exercise materials on pages 41-42 have the advantage that they will require the student to re-read the text.

**ERICH WIRD KAUFMANN.** By Hans Joachim Mühlen-Schulte. Edited with Notes, Questions, and Vocabulary by John L. Kind. Boston: D. C. Heath and Company, 1955. 121 pages (55 pages of text). Price: \$1.60.

This story (adapted from *Erich Kniesels Werdegang*, 1932) traces the development of a somewhat frivolous, sports-loving German adolescent into a serious-minded, capable business man. This latter-day

counterpart of Anton Wohlfahrt lacks the literary pretensions of his predecessor; indeed, he is perhaps even more directly related to a certain Emil. The style is fresh and lively, retaining a definite colloquial flavor in spite of the editor's assurance that he has changed numerous colloquialisms to literary German.

To the initiated, the name of John L. Kind as editor is sufficient guarantee of the high quality of the editorial apparatus, which consists of explanatory footnotes, detailed German questions on the content, and a carefully prepared vocabulary.

**HANS UND WILLI. TEN GERMAN ONE-ACT PLAYS.** By Milo Sperber. Edited with Notes and Vocabulary by E. A. Brett-James and R. P. L. Ledésert. New York: Appleton-Century-Crofts, 1955. 143 pages (121 pages of text). Price: \$1.50.

Originally written as radio *Hörspiele*, all but three of these playlets have been adapted for informal presentation on a simple stage. Hans und Willi, the central characters in each of the ten playlets, are young men with an unusual talent for getting into all manner of mildly ridiculous predicaments. Written in smooth, up-to-date German, these unpretentious *Einakter* make up in good humor what they may lack in the way of plot and characterization.

While they could conceivably be used as light fare in a traditional reading course, these breezy sketches, dealing as they do in an amusing way with everyday situations, should be especially appropriate for use in conversation classes. They should also be of considerable interest to the program chairmen of German clubs.

The vocabulary omits certain items without explanation of the basis of selection. Noun plurals and the principal parts of verbs are not indicated. Since the book was originally printed in Great Britain, a few of the vocabulary definitions may prove puzzling to American students (*Reifen* 'tyre'; *Röhre* 'valve'; *Scheitel* 'parting'; *Wachstube* 'charge-room'), though such items are relatively few.

—J. D. W.

## BOOK REVIEWS

Goethes Novelle "Die Wahlverwandtschaften". Ein Rekonstruktionsversuch. By Hans M. Wolff. Univ. of California Press, Berkeley, and A. Francke Verlag, Bern, 1955. (= Univ. of California Publications in Modern Philology, vol. 43, 1955, pp. 1-86). 86 pages.

In his preface to this monograph Professor Wolff mentions that in his book, *Goethe in der Periode der "Wahlverwandtschaften"*, Francke Verlag, Bern, 1952, he stated that it is possible to reconstruct the old version, the *Novelle* of the same title, and that insight into this version is important for understanding the 1809 novel. This monograph contains Dr. Wolff's reconstruction, "Der Text der Fassung von 1808" (pp. 35-



86), and explanation of his methods of arriving at this text of Goethe.

Professor Wolff proceeds by eliminating many important retarding elements of the novel of 1809: the entire period of Eduard's planned absence to volunteer in the war, Part I Chapter 18 through Part II Chapter 14, or 15 chapters of the total 36, and I 9 through I 11, thus leaving a unified *Novelle* of half length, namely 18 chapters in all. This, as well as corresponding incidents omitted in the chapters remaining, means the excision of the declaration of the Charlotte-Hauptmann love (I 12), the Charlotte-Eduard love night (I 11) with the ensuing child with the Hauptmann's features and Otilie's eyes, and this child's death (II 13-14) with Otilie's resulting guilt. All incidents in the subplots involving minor characters such as the Count, Baroness, and Mittler (I 9-11), and these as well as the Architect, Luciane, and the Gehilfe (II 1-14) are omitted. The actual scene of Otilie's death, with Mittler's rudeness, and Otilie's burial details (II 17-18) fall away. This leaves a novellistic plot centering around Eduard's "daemonic" love for Otilie and supports Wolff's theory, in his Preface, that the *Wahlverwandtschaften* was not originally a didactic work, upholding the sanctity of marriage, but shows that Goethe's tendency was to widen the area of personality (Eduard) and restrict the area of general moral law (Charlotte).

The author of this monograph has shown extreme skill in culling out all non-novellistic elements. The break from I 17 middle to II 15 middle is connected very smoothly, as follows: the subject discussed is Otilie's staying with Charlotte. Eduard has just ridden out of the courtyard, and Charlotte is trying to console Otilie (p. 76-77): "Zu einer eigentlichen offenen Übereinstimmung mit Charlotten konnte es aber nicht wieder gebracht werden. \* \* \* Sollten die beiden Frauen dennoch zusammenbleiben? Eduards Wille schien es zu gebieten . . ." The asterisks (mine) mark an omission of 15 chapters (*Jubiläumsgabe*, vol. XXI, pp. 133-271). Dr. Wolff justifies this main omission by inconsistency of character: Otilie's unconscious aversion to Charlotte in I 17 and II 15 and amiability in the intervening chapters, Eduard's passionate love declaration, then his escape to the wars, and the structurally static element and elongated time. In Dr. Wolff's reconstruction the *Novelle* takes one summer only.

It is not within the limits of this brief review to evaluate each motif omission. The omissions leave a *Novelle* which is consistent, and the task of excising has been done with a literary surgeon's scalpel, leaving the text alive and hale. There is only one minor slip; the maid Nanny finds her way back to Otilie "nach dem Tode des Kindes" (p. 78). This reviewer, however, has this reservation. If "Entsagen" was foremost in Goethe's feeling due to the recent Silvie and Minna Herzlieb experiences and uneasiness toward Christiane Vulpius, then elements such as the Charlotte-Hauptmann love declaration and the Charlotte-Eduard love night might have been in his mind even in July 1808. He might have written them down, or outlined them in the *Novelle* plot, then seen that they led to the complication of a novel. If, however, Goethe had a completed *Novelle* before him, and these elements were still only in his mind, then Dr. Wolff's version would seem to be valid.

University of Richmond, Virginia.

—Robert R. Brewster

Neue Heidelberger Jahrbücher.

*Neue Folge. Herausgegeben von der Universitätsgesellschaft Heidelberg. Jahrbuch 1954. Heidelberg: Verlag von G. Koester, 1954. 120 pp.*

The greater part of the present number of the *Neue Heidelberger Jahrbücher* is devoted to a study, "Zur Interpretation und Wertung des Nibelungenliedes," by Bert Nagel, while the remainder, pages 90-115, consists of an article by Karl Preisendanz entitled, "Alte Versuche zum Wiedergewinn der Bibliotheca Palatina," a subject on which this reviewer is not qualified to pass an opinion.

Bert Nagel examines the *Nibelungenlied* primarily with a view to determining those human qualities by which the medieval poem rises above its historical limitations and achieves significance for the present generation. The author hopes that his method of approach will result in defining more clearly the individual contribution made by the poet of the *Nibelungenlied*. In the first part of his work he considers the probable reasons for the choice of strophic form at a time when it was fashionable to write epic poems in couplets. His next step is to analyze the introductory stanzas of the *Nibelungenlied*, which betray, according to Mr. Nagel, the poet's primary intention to write a biography of Kriemhild, though not to the exclusion of a desire to depict events. In the third chapter the author turns to some of the obvious contradictions in the poem. Refusing to regard them as inadequacies on the part of the poet, he explains a number of minor discrepancies on the basis of medieval conditions and concludes with a detailed interpretation of the contradictory aspects in the relationship between Siegfried and Brunhild in the light of the poet's purpose. In the author's opinion the Siegfried story is primarily, though by no means exclusively, a novel of *Minne*, in which Siegfried is bound by the fateful power of *Minne* to Kriemhild and is thus forced to forget his natural partner, Brunhild. It would have been easy for the poet to eliminate all references to a former connection between Siegfried and Brunhild, but instead of so doing he chose to retain certain indications of an *a priori* tie based on natural affinity, a tie which could be broken by nothing less than the irresistible power of *Minne*. According to Mr. Nagel, Siegfried's attitude to Brunhild cannot be understood at all if one fails to see that the Siegfried story was conceived by the poet in the form of a *Minneroman*. This theory seems to overlook the fact that Siegfried's choice can be explained by Kriemhild's superior beauty (593), particularly so, since in the traditional quest-of-a-bride story, to which the first part of the *Nibelungenlied* shows clear parallels, the king sets out to win the princess who is by repute the most beautiful (e.g. *Rother*, ed. Jan de Vries, 70-74). It might also be noted that Mr. Nagel does not quote the opinion of Friedrich Maurer (*Leid*, Bern and München, 1951, p. 17) that the idea of the overwhelming and fateful power of *Minne* is best excluded from consideration, since the poet of the *Nibelungenlied* has said so little about it.

Very convincingly Mr. Nagel demonstrates the significance of *Minne* in Siegfried's life and shows how even those episodes which seem irrelevant to Siegfried's purposes — the Saxon wars and the journey to Island — are part of the *Minnedienst* performed on Kriemhild's behalf. The

author carefully defines *Minne* and points out its partial correlation to *Liebe* in the *Nibelungenlied*, but he goes too far when he equates Middle High German *liebe* with modern *Liebe* in the antithesis *liebe* and *leide* (17, 3 and 2378, 3-4). In his analysis of the details of the Siegfried story the author's arguments do not always carry conviction. Describing Siegfried's arrival at Worms he remarks that at one point in the altercation with the Burgundians Siegfried thought of Kriemhild (123, 4). This he interprets as the power of *Minne* at work, and the fact that Siegfried subsequently became more tractable (127, 4) he ascribes to the influence of *Minne*, while ignoring the probable effect of an extremely conciliatory speech by Gunther (127, 1-3). Mr. Nagel is, of course, aware of the struggle for political power underlying the actions of the protagonists in the *Nibelungenlied*, but he attaches only minor importance to it. As a result he sees in the opening words of the quarrel of the queens nothing more momentous than a spontaneous expression of the happiness felt by Kriemhild at the sight of her glorious husband. In general the *Minne-roman* theory tends, by relying too strongly on the hypothesis of a deep attachment between Siegfried and Brunhild, to exaggerate the importance of Brunhild. According to Walter Johannes Schröder (*Beitr.*, Vol. 76, No. 1, 1954, p. 81-82), scholars have always tended to place too much stress on the figure of Brunhild and have not realized that the Burgundians are the sole theme, even of the first part of the *Nibelungenlied*. It is to be hoped that Mr. Nagel will take issue with Mr. Schröder's views in the complete interpretation of the *Nibelungenlied* which he promises for the near future.

University of Wisconsin.

—Lida Kirchberger

#### Ludwig Tieck and America.

By Percy Matenko. *University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures*, No. 12. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954. xii + 120 pages. Price: \$3.50, cloth \$4.—

Consonant with his conviction that "it is difficult to overestimate the influence that this highly gifted and versatile man [Tieck] exerted," Professor Matenko has devoted ten years of exhaustive research to the compilation of this definitive volume on all aspects of the Tieck-America relationship. His purpose is stated in the preface as being two-fold: "a study of Tieck and America up to 1900 should throw light on the reception in America of German romanticism as a whole"; and secondly, "... no attempt has as yet been made to study this problem [Tieck and America] in its entirety . . . ." To implement discussion of the mass of primary and secondary research data involved, Professor Matenko has organized his work into the following chapters, each proceeding chronologically: American visitors and Tieck; Tieck's reception in American magazines and books prior to 1900; American translations of Tieck; Tieck's influence on American authors (Irving, Cooper, Emerson, Longfellow, Margaret Fuller, Thoreau, Lowell, Poe, and Hawthorne); and Tieck's attitude to America. A resumé of the author's findings makes up the conclusion, where we read, for example, that Karl Follen's strategic position on the Harvard staff attracted the interest of even such men as J. Q. Adams to German literature, while the former's in-

fluence on Margaret Fuller causes her to be a possible link in the chain leading to Hawthorne. The amount of space devoted to Tieck in American publications and textbooks dropped sharply after 1860, from which point chiefly scholarly and academic appreciation carried on. Or again, the chief influence of Tieck on American literary production seems to have been general and motific, a part of the romantic heritage from Germany "which was in the air" at the time. Finally, Tieck's negative attitude to America is treated: that the latter was a place of refuge from a criminal past or disappointment in the Old World, a place to amass a fortune, and the home of a barbaric culture. This summary is followed by a ten-page appendix listing works in Tieck's library that deal with various phases of American culture. Also, an index is included.

No piece of prior research or evidence is neglected in this painstaking collation, and sections of it devoted to establishing a source or direct literary relationship resemble a skilled detective technique. The seven-page testimony, not entirely consistent, designed to prove by means of circumstantial evidence specific borrowing of motifs from Tieck's *Vogelscheuche* in a phase of Hawthorne's *Feathertop* does seem, however, a bit on the extravagant side, — as also does such a statement as the following conclusion: "Tieck's striving for totality of experience seems to foreshadow Einstein's hypothesis, which attempts to bring together both the magnetic and gravitational systems in one unity" (page 96). One of the few statements, however, the accuracy of which could be directly challenged, is the allegation that Longfellow's translated line "O, wherefore came the vision, Or why so brief its stay?" changes Tieck's iambic meter to trochaic (page 63).

Stylistically, the six chapters are rather uneven and sometimes resemble separate essays which have not yet been quite integrated into final form. Furthermore, complete absence of footnote documentation may prove irritating to the scholarly reader. This situation is somewhat alleviated by frequent internal documentation, by a complete terminal bibliography, and lastly, by the author's explicit willingness to supply further details upon request. Nevertheless, the visual clarity of the text thus secured is at the expense of occasional confusion as to the source of specific citations. For example, to the uninitiated the bare mention of the name of such a heavy contributor to Tieck research as Zeydel is insufficient reference (e. g. page 26). This practice becomes particularly confusing when the termination of a lengthy critical paraphrase is not clearly indicated, at which point the reader occasionally must puzzle out for himself whether the critical evaluation being presented is that of the author himself or that of his paraphrased informant.

The foregoing might well bring up the question of audience level in the present work. In his preface, the author defends the absence of footnotes by maintaining "that most readers are not interested in the customary 'op. cit.'s' and 'ibid.'s." This attitude suggests that the present work is not aimed chiefly at academic and Germanistic circles. However, the generally meticulous treatment, sometimes of a rather arbitrary nature (e. g. page 49), accorded the material in effect restricts the work to precisely the above-mentioned groups. This despite the author's decision to set his *terminus ad quem* at 1900 for the reason that



later reception is " . . . confined to academic, chiefly Germanistic, circles . . . " This reviewer, for one, applauds Professor Matenko's intention of shedding more light on the reception in America of German romanticism as a whole, but feels that the interpretation of the data and the conclusions necessary to accomplish this aim have been slighted. For example, a quoted opinion like the following (ca. 1831) attributed to Karl Follen, professor of German at Harvard College and considered of great significance by the author, could bear evaluation: " . . . his [Tieck's] *Puss in Boots*, [is] the best, if not the only good German comedy . . . " (page 12).

Univ. of Calif. at Davis.

— Roland Hoermann

**Theodor Fontane — Briefe an Georg Friedländer.**

Herausgegeben von Kurt Schreinert. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1954. 424 Seiten. DM 19.50.

Eine wertvolle Bereicherung hat die Fontane-Forschung in den letzten zwei Jahrzehnten erfahren durch die Herausgabe solch wichtiger Briefsammlungen wie die neue Folge der Familienbriefe (*Heiteres Darüberstehen*) und ein Freundschaftsbriefwechsel (*Theod. Fontane und Bernh. v. Lepel*, 1904).

Diese nun erschienene bedeutsame und aufschlußreiche Sammlung von bisher zum größten Teil unbekannten Briefen aus den Jahren 1884-1898 liegt als jüngster Ertrag des stetig zunehmenden Interesses für diesen neugewonnenen Klassiker vor.

Bezeichnend für das Bedürfnis des unverwüstlichen und unermüdlichen Briefplauderers Fontane ist wohl die Tatsache, daß er brieflichen Anschluß an Friedländer suchte gerade im Jahre, als der lebenslängliche Briefwechsel mit Lepel durch dessen Dahinscheiden abgeschnitten worden war.

Der hohe Wert gerade dieser Briefe liegt darin, daß der letzte und reifste Fontane darin zum Ausdruck kommt. Literarisches und Gesellschaftliches in Wert und Unwert, Kunst und Künstler, Echtheit und Künstelei kommen zur Sprache, u. a. auch ein Beispiel von Fontanes ästhetischem Scharfblick in der Bewertung eines von Hermann Grimm hochgepriesenen, heute verschollenen Dichterlings.

Doch auch Fontanes Stellung zum preußischen Adel, zu Bismarck und deutscher Politik, zu Tagesfragen wie der Fall Dreyfus, dürfte eine Fundgrube sein für den Historiker einer Zeit, da Europa noch als Weltzentrum in letztem Glanze leuchtete. — Dazu das Persönliche: die etwaige Aussprache seines Namens, ob nasaliert und zweisilbig, oder unnasaliert und dreisilbig; sein erfolgloses Suchen auf der Landkarte nach dem Absende-Ort eines Briefes an ihn aus dem unleserlichen P-ton, Wis. — alles dieses in einem bestrickenden Briefstil.

Doch auch manch verärgerte und vergräunte Stimmung des alternen Dichters drückt sich verschärft aus. Nicht verwinden konnte der Verherrlicher des preußischen Adels die bittere Ironie einer brüskten Vernachlässigung seines siebenzigsten Geburtstages von seiten dieses in seinen Werken gefeierten Standes. Doch auch die „schlimmen Stellen“ wirken erquickend, wie stets ein freies ungeniertes Wort erfreuen kann.

Besonders wertvoll sind in dieser Ausgabe die Erläuterungen zu Umständen und Personen, Tatsachen die glücklicherweise noch vor dem Tode Elisabeth Friedländers (1952) zur Erhellung mancher dunkler Stellen hatten mitgeteilt werden können.

Es dürfte sich erübrigen zu bemerken, daß dieser Band selbstverständlich in jede Bibliothek gehört, die sich mit Fontane befaßt.

University of Wisconsin.

—Walter Gausewitz

#### Die lyrischen Vorstufen des "Grünen Heinrich."

By Alexander Dürst. *Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Heft 17. Bern: A. Francke Verlag, 1955. 129 pages. Price SF 11.00.

This study, originally a University of Basel dissertation (1955), has as its purpose to investigate by a procedure of cross-reference the early life of Gottfried Keller, his early lyrics, and the *Jugendgeschichte* in his autobiographical novel, *Der Grüne Heinrich*, with the hope of shedding light on all three. The investigation is superior, but before we venture more specific comment, it will be well to give a brief summary of the content.

The introduction is devoted largely to a recapitulation of Keller's early life, focusing on the question of whether Keller wrote a simple version of the *Jugendgeschichte* around the time of his return from Germany. These facts are presented to validate an affirmative answer: in both versions of the novel the youthful Heinrich had the finished manuscript of the *Jugendgeschichte* in his possession from the outset, the *Jugendgeschichte* was not an integral part of the novel's structure, and the experiences recorded therein were too immediate to have been formulated many years after their occurrence. The date of conception is then set around 1840 and the conclusion reached that the *Jugendgeschichte* ripened slowly in Keller's mind for over ten years. Since these were the years in which Keller wrote most of his lyric poetry, the author is now prepared to postulate his basic premise: "Ist es also nicht wahrscheinlich, daß er vieles, was ihn bewegte und was lange nachher epische Gestalt annahm, zuerst in die Lyrik fließen ließ?"

The body of the work is divided into five chapters: *Kindheit*, *Anna*, *Judith*, *Traum*, and *Landschaft* in accordance with the ostensible primary motifs of the novel, the antecedents of which are to be sought in the lyric poetry. In most cases the motif is discussed, first as it is revealed in the novel and then as presented in the poetry.

The chapter, *Kindheit*, reviews Heinrich's experiences as presented in the novel and establishes as the primary mood of this section the bitter nostalgia deriving from a sense of lost childhood. A number of poems, familiar to the informed reader, are then found to mirror the same mood. *Anna* correlates the innocent and sad love affair between Anna and Heinrich primarily with the lyric cycle, *Liebesspiegel*, in which the author feels the entire episode is already present. Inasmuch as neither the *Siebenundzwanzig Liebeslieder* nor Fränkel's versions of the *Liebesspiegel* correspond with Keller's original plan, which never reached print, Dürst devotes ten pages to a discussion of the poems in the original order to show their continuity and epic sequence. *Judith* links the character by that name with such nature poems as *Abendlied*

*an die Natur* and with the *Neuere Gedichte* of 1846. Judith is conceived as a maternal and demonic personification of nature: "Je länger man den Erscheinungen Judiths im ersten 'Grünen Heinrich' nachgeht, desto mehr verdichtet sich der Eindruck, daß sie nicht als sich selbst lebe, sondern die weibgewordene Heimatlandschaft sei . . ." *Traum* associates the hero's inclination to day-dream and to formulate his experiences in dreams with Keller's similar predilection as revealed in his diaries, *Traumbücher*, and lyrics. Facts are presented to show that a dream-like mood encompasses each of the principal motifs and lends to it a visionary and lyric quality. *Landschaft* relates the significant landscapes in the novel to similar landscapes in the lyrics. The conclusion is reached that these landscapes are less the product of immediate observation than of nostalgic memory, and that they furnish a lyric background without which the characters cannot be conceived. In his *Schlußwort* the author states his conviction that the poems are the true original version of the novel.

Well organized and lucidly written, this study reveals delicacy and sensitivity in the interpretation of the poetry. However, whereas it correlates the poems more closely to the novel than has been done hitherto, it reaffirms rather than establishes tenets of Keller scholarship, as scholars have long been agreed that both the lyrics and the novel are largely autobiographical and that the latter owes its beauty to the wistful nostalgia that pervades it. Dürst is incorrect in his assumption that Keller is viewed today primarily as a "bürgerlichen Realisten." That was true fifteen years ago, but in the interim a number of studies, among them my own and one by Ermatinger whom Dürst terms the "Hauptvertreter des 'bürgerlichen Realismus,'" have emphasized the importance of Keller's idealism and his early works. The author has also, I feel, overemphasized the use of Judith as a symbol of nature. She is that, of course, and in a very real and important sense, but she is also what she first appears to be, the woman who first awakens physical desire in the young hero. To ignore this most obvious fact would be to reduce Keller's symbolism to mere allegory. Dürst later mentions the cycle "von Weibern" with reference to Judith, but does not rescind his earlier sweeping assertion. It is also my conviction that several major motifs of the novel which are also present in the early lyrics have been omitted. Such poems as *Erkenntnis* and *Melancholie* as well as some of the "political" poems develop the idea that experience brings enlightenment. Nature is viewed in some of the earliest poems not only as landscape and the mirror of romantic mood, but also as the revelation of an inner order. These conceptions of nature and enlightenment, as I have shown elsewhere, are main motifs of the novel.

There was only one misprint this writer could detect: "Jacobiner" for "Jakobiner" (page 42).

University of North Carolina.

—Herbert W. Reichert

Report of the Sixth Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Teaching.

Edited by Ruth Hirsch Weinstein. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1955. Price: \$2.50.

The meeting on which this monograph is a report was held in the spring of 1955 at Georgetown University. One hundred fifty-nine persons attended of whom thirty-three were speakers. There were three panels and two luncheon addresses.

The luncheon address on April 15 was by A. H. Marckwardt, with the title: *Linguistic Terminology: A Problem in Communication*. The address on April 16 was by William R. Parker, with the title: *Adventures among Language Teachers and Linguists*.

The burden of Professor Parker's talk was that the profession of language teachers needs more people who possess scholarship *and* teaching skill *and* a sense of professional responsibility; and that the Foreign Language Program offers a central organization in which unity in the profession can be achieved.

Professor Marckwardt began with the observation that the linguists as linguists were failing to make the impact on American education that, in his opinion, they should make. This situation he attributed principally to the failure of the linguistic technical terminology to communicate its content to the general body of language teachers. He stated strongly the necessity for linguists to understand this problem of communication and to approach it without arrogance, condescension, and impatience. He suggested that the redefinition of old terms is more effective than the introduction of new terms in many situations. I should say this was a proper talk to the proper audience.

The first panel was entitled: *Applied Linguistics and the Preparation of Teaching Materials*. The first paper was by S. N. Treviño, who discussed some of the procedures used in the intensive language courses of the Army Language School. The second paper was by William G. Moulton. It deals with the problem of textbook materials for teaching German pronunciation. Moulton criticises presently available beginners books for their inadequate presentation of German pronunciation and makes a plea for the introduction of linguistically conceived materials in such books and for an increased emphasis on the teaching of correct pronunciation to beginners. One can find fault with a number of the statements made, but one must warmly endorse Moulton's aims and intentions. The third paper was by Robert P. Stockwell. It discusses the preparation of the materials for Spanish as used by the Foreign Service Institute. Though this paper deals with Spanish problems there is much of general interest in it. The fourth paper was by Ernest M. McCarus. His subject was: *Phonetic Training as an Aid to Language Learning*. His language is Arabic and he finds phonetic training useful. He also advocated the systematic discussion of the phonemics of English and of the "target" language, restricted, however, to "the salient features." The fifth paper was a very brief offering by A. L. Davis on the use of phonemic analysis in teaching English as a foreign language.

The second panel discussed problems of translation. As a prelude to the papers L. E. Dostert spoke briefly on the "Iterative Translation Test" of Dr. Balthasar van der Pol. These tests deal with translations of translations. Content emerges more or less intact; style is substantially changed in this process.



The first paper of this panel was by Kenneth Douglas, who discussed problems of literary translation. He dealt first with the generally unsatisfactory lot of the literary translator, then with the tools of the trade, existing and desirable, and finally with the type of translation desirable. He concludes: "No encouragement should be given to verse renderings of poetry, they should be barred from consideration for awards . . . What should be provided is a workmanlike prose 'trot' accompanied by the original text."

The second paper of this panel was by Edmund S. Glenn, who dealt with the topic: "Translation as a Tool of Research." This paper rests on case studies of interpretations in the minutes of the Security Council of the United Nations. The materials are English, French, and Russian. This kind of study needs to be prosecuted with increased energy, as it is vital to international understanding. The third paper was a report by William M. Locke on the present status of Machine Translation. He foresees machines which will provide accurate, economical translation of technical and scientific material, and he believes this accomplishment is not too remote in the future.

The final paper on this panel was a report by L. E. Dostert on the Georgetown-IBM experiment of 1953.

The third panel discussed meaning and language structure. The first paper was by Allen Walker Read, who discussed the meanings of the word "meaning." Paul Garvin's comment seems to me apt: "Bloomfield's objection to the older approach to meaning was that it had led to a great deal of unempirical philosophizing on what can be called a mentalistic basis. We may at times be prone to fall victim to the same thing on an anti-mentalistic basis, and I question the usefulness of this." The second paper of this panel was by Kenneth L. Pike, with the title: *Meaning and Hypostasis*. The basis of Pike's argument is his definition of a kind of activity which involves "the excising of a part of a sequence of activity from its regular context and viewing it as an isolated unit; a 'viewing context' or 'viewing frame' may be set up as a special holder of the specimen to be examined." Such an abstraction of an activity from a normal participant sequence Pike calls the hypostasis of that activity. This is a thoughtful paper, well worth study. The third paper of the panel was by A. Noam Chomsky, who spoke of semantic considerations in grammar. Chomsky dealt chiefly with the pair test: "same" or "different."

The fourth paper was by Floyd G. Lounsbury, who spoke of "The Varieties of Meaning." This was an attempt to set up a number of dichotomies under which the problems of meaning might be studied. The paper is very brief, but suggestive.

*University of Wisconsin.*

*R.-M. S. Heffner*

**The Holstein Papers. Vol. I. Memoirs and Political Observations.**

*Edited by Norman Rich and M. H. Fisher. New York: Cambridge University Press, 1955. Price: \$5.00.*

Disenchantment is a disappointing experience. It is no less so with the Holstein memoirs. For years historians have awaited the revelations from the intimate papers of the *Eminence Grise* of the Wilhelm-

strasse. The Gestapo's act of confiscation in 1935 prolonged the delay and heightened anticipation. Now we have the result at long last. And it is not a bang, but a whimper.

Holstein remains the intelligent, egotistical, narrow man that he was known to be. He is up to his old tricks of meticulous self-justification and scheming for power while avoiding responsibility. Much of his material is written from memory, and the editors have had to correct his errors, natural or otherwise. The job of editing is excellent, including careful identification of the many diverse personalities that cross the scene.

Because the results of the project are so unexciting, there is an unfortunate appearance of pretense about this work. The jacket, the illustrations, the type, all the scholarly apparatus give a reader the impression that he is about to receive a significant re-evaluation of Bismarck, German foreign policy, and Holstein himself. The editors write an excellent introductory essay. They seem to protest the Holstein legend. Then, at the end of the Introduction one reads: "Finally the possibility must be reckoned with that Holstein himself edited his Papers. After his dismissal he spent considerable time in going through them. In the process he may have destroyed many letters or even entire segments of correspondence. The document collection as left by Holstein may consist only of what he wished to be found." (p. xxvi)

Thus, for all we know, the real Holstein has eluded us. All we may have is the picture he wished to leave — now lavishly presented and distributed under sterling auspices.

*Pomona College.*

—Henry Meyer

**Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers.**

*Von Karl Ludwig Schneider. Heidelberg: Carl Winter, 1954. 184 Seiten.*

Diese Arbeit über die Metaphorik Heyms, Trakls und Stadlers ist ein wichtiger Beitrag zur Literatur über den Expressionismus. Ihr Verdienst liegt im scharfen analytischen Zugriff, in der Klarheit der Begriffe und einer durchaus lesbaren Darstellung. In der Auswahl der zu untersuchenden Dichter folgte der Verfasser "persönlicher Neigung," fühlte jedoch auch, daß eine Untersuchung der frühexpressionistischen Phase besonders aufschlußreich sein würde, denn „die typisch expressionistische Lyrik war schlagartig da und ausgeprägt" (p. 12).

Methodisch folgt der Verfasser den von Leo Spitzer aufgezeigten Linien: die Stilanalyse ist so angelegt, daß sie auch Aufschluß gibt über die Totalität des Wortkunstwerkes und die sich darin aussprechende Weltansicht des Dichters. Schneider versucht daher, die frühexpressionistische Metapher nicht nur philologisch und ästhetisch zu durchdringen, sondern auch deren psychologisch-philosophischen und gesellschaftlich-politischen Gehalt zu verdeutlichen. „In jeder Metapher steckt . . . ein Stück Weltdeutung des Dichters" (p. 15).

Die Arbeit Schneiders weist zwei Mängel allgemeiner, grundsätzlicher Natur auf. Beim Versuch, den weltanschaulichen Gehalt der Metaphorik zu bestimmen, behandelt er die Aussage des bildhaften Ausdrucks zu oft als in sich geschlossen, in autarker Bedeutung sozusagen,

und vernachlässigt daher die Analyse der Metapher – nach Form und Inhalt – hinsichtlich ihrer *Funktion* im Gedicht. – In seinem Versuch, die Grundmerkmale des Weltbildes seiner Dichter zu bestimmen, mißlingt es dem Verfasser, zum Kern vorzudringen. Es genügen ihm die schon etwas müden Allgemeinheiten wie „Unruhe“, „kreatürliche Angst“, „Freiwerden dämonischer Kräfte“, „Unsicherheit und Gefährdung . . . im Leben an sich“, „*élan vital*“, und er zeigt nicht, daß Heym, Trakl und Stadler, jeder auf eigene Weise, die Seismographen einer totalen revolutionären Bewegung sind, die die hergebrachten Ideen und Institutionen, besonders auch die der exakten Wissenschaften, erschüttert und zerbricht, daß also diese Dichter einer Zeit zum Bewußtsein verhelfen, deren Hauptanliegen darin besteht, Masse in Energie zu verwandeln. Gelegentlich rührt Schneider an diesen Tatbestand, verfehlt es aber, von der Beobachtung zur Erkenntnis fortzuschreiten. Im Kapitel über Heym sagt er anlässlich der Metaphorik der Himmelskörper: „Stärker noch als bei den Sternen wird bei der Sonne der gleichmäßige Lauf durch ein Aufgebot verbaler Metaphern, wie ‚rast‘, ‚tost‘, ‚rauscht‘ und ‚stößt‘, in eine unberechenbare, gefährlich schnelle Bewegung umgesetzt“ (p. 54). Hier hätte der Verfasser ansetzen sollen..

Das Kapitel über Heym ist nicht nur das umfangreichste sondern auch das gelungenste. Fraglich allein sind die Bemerkungen über die sogenannte „zynische Metapher“ (pp. 67-71). Ich glaube nicht, daß der Zynismus ein Merkmal der Heymschen Dichtung ist, denn auch in seiner schärfsten und verzweifeltsten Zeitkritik ist weder Hohn noch Verachtung.

In seinen Bemerkungen über Trakl läßt der Verfasser gelegentlich die Sicherheit des analytischen Zugriffs vermissen. Bei der Untersuchung der metaphorischen Gestaltung des Vogelflugs stellt er ein „Schwanken zwischen dem negativen und positiven Extrem in der Naturauffassung“ fest. „Während in dem Gedicht ‚Verfall‘ die Vogelscharen ‚fromme Pilgerzüge‘ genannt werden, denen der Dichter nachträumt, erscheinen sie an anderer Stelle wieder als düsterer ‚Leichenzug‘“ (p. 114). Die Schwierigkeit löst sich leicht, denn im ersten Gedicht handelt es sich um Zugvögel, im zweiten aber um Raben, um Vögel des Todes. – Bei der Behandlung der Farbensymbolik Trakls bemerkt Schneider, daß die Farbe Blau oft „rein abstrakt und in ausschließlich stimmungszeigender Funktion gebraucht wird“ (p. 131). Sieben Beispiele werden angeführt; in allen Fällen wird das Blau jedoch dazu verwendet, entweder die Atmosphäre der Dämmerung und des Abends oder den Vorgang der Entstofflichung und Vergeistigung zu verbildlichen, – ganz im Sinne der traditionellen Farbensymbolik. Die von Schneider angeführten Beispiele ließen sich um ein Beachtliches vermehren, und man könnte in der Tat von einem manieristischen Gebrauch gewisser Farbenmetaphern sprechen. Es verwundert, daß Schneider das Braun, welches für die Dichtung Trakls beinahe so bedeutend ist wie für die Gemälde Braques, mit keinem Worte erwähnt. Im ersten Teil der *Dichtungen* (49 Gedichte) wird diese Farbe, wenn auch nicht immer metaphorisch, so doch an sechszwanzig Stellen verwendet. – „Wenn bei ihm [Trakl] das Licht der Sonne als ‚Donner‘ bezeichnet wird, so gibt diese Metapher vornehmlich das subjektive Gefühl wieder, das der Anblick der gewaltig

strahlenden Sonne im Dichter auslöst" (p. 136). Der Hinweis auf den „Donnergang“ kann genügen.

Stadler wird nur sehr kurz und auch nicht besonders erkenntnisfördernd behandelt. Deutlich wird dies an einem Vergleich mit dem Aufsatz Arno Schirokauers („Über Ernst Stadler," *Akzente*, Heft 4, 1954), der eindrucksvoll und überzeugend Stadlers Wandlung im Gebrauch der grammatischen und syntaktischen Mittel und, allgemein gesprochen, seine radikale Dynamisierung des Sprachgebrauchs nachweist. (Schneider ist übrigens der Herausgeber der unlängst erschienenen, zweibändigen Ausgabe von Stadlers *Dichtungen*, die auch kritische Schriften, Essays und Briefe einschließt).

Im letzten Kapitel rekapituliert der Verfasser die „Merkmale der expressionistischen Metaphorik und des expressionistischen Sprachvorgangs“ an Hand eines Vergleiches mit der Lyrik des Impressionismus (Liliencron).

University of Colorado.

—Gerhard Loose

#### Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie.

By Martin Greiner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1953. 339 pgs.

This may justifiably be called an ingenious book. It shows a thorough grounding in the literature of the period plus a fine sensitivity to its values. Grouping his treatment around a few key-figures, Martin Greiner envisages new perspectives. These bring with them new evaluations. With no loss of stature, Grillparzer appears as continuator and preserver (*Verwalter*) of the Goethean heritage, though himself rooted in the Viennese *Volksstück*. Like Immermann, Platen is rated as an *Epigone*. His undeniably great formal talent is seen to pave the way for Mörike and Droste, for "flight into the idyllic." Grabbe and Büchner are victimized by their time because they make bold to confront it.

Only in Heine's adaptability is there a measure of what one might call survival value: in that adaptability with which his enemies among literary historians have often reproached him. He emerges here as the great adaptive force bridging the gap between poetry and the bourgeoisie, discovering the masses and simplifying the lyric style. In fact, if I am not mistaken, Greiner's book once was announced with the subtitle: "Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte im Zeichen Heinrich Heines," from which the last four words have now been deleted.

Even now, Heine and Jungdeutschland receive, "pagewise," the greatest attention. Proceeding in part by exegesis of selected passages (*explication de textes*) but largely *geisteswissenschaftlich* in outlook, Greiner achieves an arresting re-evaluation of a much debated period. That he is almost certain to arouse contradiction in some quarters, does not negate the fact that his book is stimulating; rather does it prove, if proof be needed, the aliveness of literary history today and the merit of re-examination by each succeeding generation.

Duke University.

—Herman Salinger



# TABLE OF CONTENTS

Volume XLVIII

February, 1956

Number 2

"Die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit": Goethes "Iphigenie" / Sigurd Burckhardt .....	49
Stefan Zweig's Last Years: Some Unpublished Letters / Harry Zohn .....	73
A Key to Sudermann's "Die drei Reiherfedern" / Paul K. Whitaker .....	78
An English Goethe Parody / Wayne Wonderley .....	88
News and Notes .....	94
Textbooks Received .....	97
Book Reviews .....	98

# MIDDLEBURY DEUTSCHE SCHULE

WERNER NEUSE

GERHARD STORZ

WILLY BLOCH

HERBERT LEDERER

HAROLD LENZ

KARL-HEINZ PLANITZ

JOACHIM SEYPPPEL

Vom 29. Juni  
bis zum  
16. August  
1956



KOMMEN SIE NACH MIDDLEBURY UND BESUCHEN SIE  
DIE SCHULE, DIE DIE SPRACHSCHULEN DES COLLEGE  
BEGRÜNDET UND IHREN RUF MITVERBREITET HAT

Verlangen sie den Gesamtkatalog der Sprachschulen

von

THE LANGUAGE SCHOOLS OFFICE

MIDDLEBURY COLLEGE



MIDDLEBURY 26, VERMONT

*"the Erika Meyer trademark of quality"*

GEORGE E. CONDOYANNIS

*Massachusetts Institute of Technology*

## GERMAN GRADED READERS

ERIKA MEYER

BOOK I AUF DEM DORFE

BOOK II IN DER STADT

BOOK III GENIALISCHE JUGEND:

Zwei Erzählungen

ALTERNATE SERIES

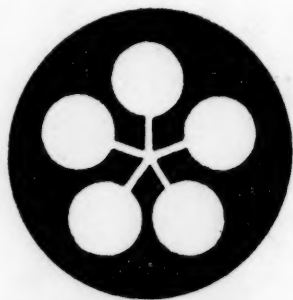
BOOK I EIN BRIEFWECHSEL

BOOK II AKADEMISCHE FREIHEIT

BOOK III GOSLAR

"Erika Meyer's new readers are meant to serve as alternates for the well-known original series . . . The same high standards have been maintained both as regards content and pedagogical apparatus. In fact one has the distinct impression that the author has outdone herself and achieved something considerably better than her first series of readers. The content is mature, cultural, informative, and at the same time interesting to the American student, whose point of view Miss Meyer seems to understand very well. . . ."

*Modern Language Journal* — October 1955



## DIE WEISSE ROSE

INGE SCHOLL

edited by ERIKA MEYER

"Nichts ist eines Kulturvolkes unwürdiger, als sich ohne Widerstand von einer verantwortungslosen und dunkeln Trieben ergebenen Herrscherclique 'regieren' zu lassen." With this challenge, a band of young German students defied the Nazi regime.

" . . . gripping and effective . . . Extremely gratifying to see this sort of thing available for college students."

SAMUEL A. BROWN, *Cornell University*

**HOUGHTON MIFFLIN COMPANY**

BOSTON 7

NEW YORK 16

CHICAGO 16

DALLAS 1

PALO ALTO